



folios

Nueva época

Revista del Periodismo, las Comunicaciones y el Audiovisual

Número 50
Medellín
2023-II
ISSN 0123-1022



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

Facultad de Comunicaciones y Filología



Universidad de Antioquia
Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Facultad de Comunicaciones y Filología
Decana: Olga Vallejo Murcia

**Folios, Revista del Periodismo, las
Comunicaciones y el Audiovisual**
Número 50,
Medellín, 2023-II
ISSN 0123-1022
revistafolios@udea.edu.co

Director y editor César Alzate Vargas

Asistente editorial Eliana Castro Gaviria

Diseño y diagramación Sara Ortega Ramírez

Monitor Jhojan Alexis Millán M.

Comité Editorial

César Alzate Vargas

Candidato al Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia. Profesor titular de Periodismo.

Eliana Castro Gaviria

Comunicadora social y periodista. Especialista en Periodismo Narrativo.

Heiner Castañeda Bustamante

Doctor en Pensamiento Complejo, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, México. Profesor titular de Periodismo.

María Isabel Zapata Cárdenas

Candidata al Doctorado en Educación y Comunicación Social, Universidad de Málaga, España. Profesora asociada de Comunicaciones.

Carlos Augusto Giraldo Castro

Candidato al Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Nacional de Colombia. Profesor asociado de Comunicaciones.



Universidad de Antioquia.
Facultad de Comunicaciones y Filología
Calle 67 N° 53-108,
Ciudad Universitaria,
bloque 12, oficina: 205.
Teléfono: 604 219 8916
Medellín, Colombia.

Comité Científico

David Hernández García

Doctor en Psicología de las Organizaciones y del Trabajo, Universidad de Barcelona, España. Profesor titular de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Medellín.

Carme Ferré Favia

Doctora en Ciencias de la información, Universidad Autónoma de Barcelona, España. Profesora titular del departamento de Medios, Comunicación y Cultura.

Veneza Ronsini

Doctora en Sociología, Universidad de São Paulo. Profesora del Departamento de Ciencias de la Comunicación y del Programa de Posgrado en Comunicación, Universidad Federal de Santa Maria, Brasil.

Mirna Tonus

Doctora en Multimedia, Universidad Estatal de Campinas (Unicamp), Brasil. Profesora de la Universidad Federal de Uberlândia (UFU), Brasil.

Jair Vega Casanova

Magíster en Estudios Político-Económicos. Profesor del Departamento de Comunicación Social, Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.



Portada:

Arkas toma un diente de león al adquirir conciencia de la vida. Imagen de la novela gráfica *Imago, el retorno de la autoconciencia* de Andrés Reina Gutiérrez

Contenido

- p.11 • Crónica: Como basura del viento

Felipe Ramírez Valencia

Estaba en el Trampolín de la Muerte. Así le llaman a esa carretera estrecha, serpenteante y llena de abismos, donde se juntan las tres Cordilleras de los Andes. Era la una de la tarde. La neblina descendía por las montañas, casi tocaba la trocha.

- p.18 • De la reflexión filosófica a la condensación verbo-icónica: algunos comentarios sobre el proceso de creación de la novela gráfica *Imago, el retorno de la autoconciencia*

Andrés Reina Gutiérrez

La novela gráfica es un formato de cómic en el que se desarrolla un relato extenso y complejo, cuyos contenidos están orientados a públicos más maduros que los habituales de las historietas de humor, aventura, fantasía o ciencia ficción tradicionales.

- p.41 • Correspondencia a Suecia: Una lectura de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* de Gabriel García Márquez

Natalia Bedoya Alcaraz

Una estudiante de periodismo reseña el libro de García Márquez que enojó al régimen de Pinochet y fue celebrado por los defensores de la libertad. Lo hace mediante una serie de cartas enviadas a su pequeña sobrina, exiliada en Suecia, y de paso reflexiona sobre su oficio y sobre las formas de habitar el mundo de quienes se quedan... y de quienes se van.

- p.65 • Entrevista a Miguel Littín: "Cuando filmo, soy muy feliz"

César Alzate Vargas

En 2007, el director de cine chileno estuvo en Medellín y concedió esta entrevista que ahora reproducimos. Sorprende la vigencia de los postulados de Littín sobre el cine en general, sobre la obra de García Márquez y sobre su agredida patria de origen, Palestina.

- p.84 • Estrategias derivadas de las inquietudes éticas sobre procesos de rodaje de ficción en territorio

María Andrea González Gutiérrez y Laura Gutiérrez

Cuando un grupo de realizadores se dispone a revolver la cotidianidad de la gente en cuyo pueblo está a punto de rodar un cortometraje, tiene que pensar en lo que esta experiencia causará en la comunidad. Aquí, algunas ideas en torno al concepto de Producción de Impacto.

- p.100 •** El *fashion film*, memoria de la moda y expresión posmoderna de la televisión digital
María Uribe Wolff y Stephanie Venditti
Este artículo se propone conceptualizar el surgimiento de los fashion films como cortometrajes que facilitan la distribución de contenidos en redes sociales, ideales no solo para abordar la publicidad transmedia, sino también intentar comprender los escenarios convergentes que la atraviesan en un contexto de digitalización cultural.
- p.110 •** De la pantalla al aula: las narrativas transmedia y la multimodalidad en el campo educativo
Maribel Salazar Estrada, Sara Giraldo Marín, Mauricio Sepúlveda Arango y Josué Álvarez Hernández
La era digital, la integración de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) y el acceso a la información han transformado la forma de comunicar, interactuar, enseñar y aprender.
- p.133 •** La reinención del Museo Nacional del Prado: de arte monomedia a experiencia museística transmedial
Stephanie Venditti
En este trabajo se pretende explorar cómo el Museo vuelca su más rica colección a múltiples plataformas, logrando no solo multiplicidad de contenidos sino también la participación de los usuarios en un ámbito poco explorado

Documento Folios

50

- p.143 •** Periodismo y literatura: Pelea de vecinos
Germán Castro Caycedo
En 1997, varios maestros coincidieron en la feria del libro de Bogotá para hablar sobre el periodismo literario. En la segunda edición de Folios se incluyeron las intervenciones de Germán Castro Caycedo, Germán Santamaría y Norman Sims, que son desde entonces documentos de permanente consulta. Aquí publicamos de nuevo el de Castro Caycedo.



Ilustración: Jhojan Alexis Millán M.

Introito

Cincuenta

Cuarenta y nueve ediciones atrás, era marzo de 1997 y en la Universidad de Antioquia existía la Especialización en Periodismo Investigativo. Se necesitaba de un espacio en el que los estudiantes, los profesores y los colegas de otros lados vertieran sus escritos, de manera que el programa académico pudiera emprender con la sociedad un diálogo más allá de las aulas. Ahí, en esa circunstancia, nació *Folios*. Coordinaba la Especialización Maryluz Vallejo, se hizo cargo de la edición de la revista Juan José Hoyos, y en ese primer número aparecieron nueve artículos entre reportajes, crónicas, ensayos y reseñas.¹

Decía la nota editorial del número uno: “Por eso *Folios* nace sin mayores pretensiones, con la sencillez del papel escrito, que invita a ser coleccionado, pero también con la ambición de abrirse pronto en el soporte electrónico”. Mucha historia ha pasado por estas páginas. La Especialización en Periodismo Investigativo cumplió su función durante un par de cohortes y la revista ha permanecido, ha crecido y ha evolucionado en un ecosistema académico, el de la Facultad de Comunicaciones y Filología, en el que la intención original de servir de medio de divulgación de los mejores trabajos periodísticos y teóricos de estudiantes y profesores se amplió en el transcurso de las ediciones a las demás áreas de la comunicación presentes en los pregrados y posgrados de la Facultad. Así, hoy por hoy nuestra premisa es mantenernos en el diálogo sobre el periodismo, las comunicaciones y el audiovisual en la Facultad, en la Universidad y con otras instituciones del país y del exterior, y miramos con simpatía aquella declaración inicial sobre el soporte electrónico como nicho al que pronto habríamos de llegar. Ahora añoramos el papel impreso, desde luego, pero nos movemos con entusiasmo en el entorno digital que es cada vez más propio de las publicaciones académicas y en el que poco a poco irá asentándose la totalidad del mundo editorial. El primer editor de *Folios* hablaba de compaginar el poder de las nuevas tecnologías con los buenos contenidos. Eso tratamos de hacer cuarenta y nueve ediciones después, y cuando estamos del todo inmersos en el soporte electrónico nuestra ambición es abrimos de lleno, pronto, a las mejores posibilidades del mismo.

¹ La primera edición de *Folios* puede consultarse en este enlace: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/folios/issue/view/4051/826>

Decir “cincuenta” es decir apenas un número, uno más, el de otra edición, pero es inevitable caer

en la tentación del festejo. A fin de cuentas, los números redondos son también el indicador de que se sobrevive en la travesía de los años, una especie de alto en el camino para recapitular y un punto de partida con nuevos bríos.

En conmemoración de aquel nacimiento, abrimos esta edición con una crónica. El periodista y magíster en Escritura Creativa Felipe Ramírez Valencia nos lleva a las carreteras del sur, a la vía que conduce al valle del Sibundoy, cada vez más frecuentado por foráneos que oscilan entre las búsquedas espirituales y el esnobismo. Cediéndole la voz narrativa a su protagonista, relata una especie de pesadilla kafkiana en la parte trasera de un camión que desciende por el Trampolín de la Muerte. Para seguir la conmemoración, volvemos a publicar uno de los documentos más consultados en la historia de *Folios*: la conferencia que diera Germán Castro Caycedo en 1997 sobre el periodismo y la literatura, el periodismo y la investigación, el Nuevo Periodismo y los cronistas colombianos... En fin, el gran periodista ahondaba en estos asuntos con argumentos no exentos de polémica y homenajeara, de paso, al que consideraba su maestro, el legendario Alberto Urdaneta del *Papel Periódico Ilustrado*.²

Nos ocupamos también de los otros asuntos que interesan al *Folios* actual. Desde la Universidad del Valle, el profesor Andrés Reina Gutiérrez enseña el proceso de creación de una novela gráfica sobre un futuro (¿distópico?) en el que la inteligencia artificial ha encarnado en la forma de robots poshumanos que adquieren conciencia de sí mismos. Dicha encarnación y dicha conciencia son uno de los temores de la humanidad en este siglo entre amenazante y fascinante, a la vez que el género de la novela gráfica reclama para sí la condición de dispositivo estético con argumentos cada vez más sólidos.

La estudiante de periodismo Natalia Bedoya Alcaraz reseña un trabajo periodístico de Gabriel García Márquez que fue quemado por cierto régimen militar, a la vez que aclamado por los demócratas y por los admiradores de la literatura de no ficción. La reseña no se elabora en el formato clásico, sino a través de una serie de cartas que la autora dirige a su sobrina migrada a Suecia. No

folios

MEDELLÍN, MARZO DE 1997 - NÚMERO 1

Una publicación de la Especialización en Periodismo Investigativo de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia

DESAPARICIÓN FORZOSA:
EL SILENCIO POR RESPUESTA?

Beatriz Lecumberri García

... Y EL SENTIDO

- 2 La participación de
- Castro Caycedo en la
- que se anunciaba como una
- discusión con sus cole-
- gas Germán Santamaría y
- Norman Sims apareció en
- la segunda edición de esta
- revista (diciembre de 1997).
- La publicación original y las
- intervenciones de Santamaría
- y Sims pueden consultarse
- aquí: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/folios/article/view/350013/20808333>

tendrá dificultad ningún lector para darse cuenta de que el personaje central del texto en cuestión es Miguel Littín, el director que en 1985 ingresó clandestinamente al Chile de Augusto Pinochet para rodar un documental sobre la vida de sus connacionales bajo la dictadura. Littín estuvo en Medellín en 2007 y concedió una entrevista que, tantos años después, pareciera hecha ayer no más: habla del libro de García Márquez sobre su aventura —celebrándolo, pero también dejando entrever un dejo de disgusto—, del cine latinoamericano y del colombiano y del chileno, y habla también sobre su nación de origen, ocupada y violentada hoy como en el momento de la entrevista: Palestina. Complementamos, pues, la reseña de Natalia Bedoya con la entrevista que el ahora director de *Folios* le hiciera a Littín en aquella oportunidad.

Las magísteres y realizadoras María Andrea González Gutiérrez y Laura Gutiérrez explican el concepto de Producción de Impacto a partir de su experiencia con un cortometraje que se rueda en un corregimiento de Córdoba: cómo se involucra, sin incomodarla ni abusar de ella, a la comunidad anfitriona en el proceso de una película que trastoca sus destinos.

Desde la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, las candidatas a magísteres en Comunicación Digital Interactiva María Uribe Wolff y Stephanie Venditti dan cuenta del uso del cortometraje publicitario en las redes sociales a través del formato conocido como *fashion film*. Adicionalmente, Venditti muestra la experiencia transmedial del Museo Nacional del Prado, de Madrid, una forma de trascender la experiencia museística tradicional que aprovecha las nuevas tecnologías y por medio de la cual se reinventa una de las instituciones culturales más emblemáticas de España.

Siguiendo en el campo de la transmedialidad, los profesores Maribel Salazar Estrada y Josué Álvarez Hernández y los estudiantes Sara Giraldo Marín y Mauricio Sepúlveda Arango traen a cuento una experiencia de integración de nuevas tecnologías de la información y la comunicación a la diversidad de modalidades educativas, la del Instituto de Educación Física y Deporte de la Universidad de Antioquia.

Folios, cincuenta ediciones. Que sean otras tantas, y más. 📖

César Alzate Vargas

Sibundoy se encuentra a 2.055 msnm, mientras que Mocoa está a 604 msnm.

El trampolín de la muerte tiene 1.451 metros de descenso en 81 kilómetros de recorrido.

Foto: Felipe Ramírez Valencia



Como basura del viento

Felipe Ramírez Valencia

Magister en Escritura Creativa de la Universidad Eafit, Medellín. Comunicador Social Periodista de la Universidad de Antioquia, seccional Oriente.

Estaba en el Trampolín de la Muerte. Así le llaman a esa carretera estrecha, serpenteante y llena de abismos, donde se juntan las tres Cordilleras de los Andes. Era la una de la tarde. La neblina descendía por las montañas, casi tocaba la trocha. Quizás por eso es que esa carretera tiene tantos muertos encima, porque la niebla cubre los vacíos, como si estuviera tendiendo trampas.

Bajaba en la moto esquivando piedras. Tenía afán porque parecía que iba a llover y las cascadas que atraviesan el camino podrían desbordarse, aflojar rocas gigantescas y causar derrumbes. Pero por adelantarme a un camión que levantaba un polvo de la trocha y no me dejaba ver, aceleré mucho y me tragué un hueco. La cadena se soltó con violencia y bloqueó la llanta de atrás. Derrapé un poco, pero de pura suerte no me caí.

No me preocupé de quedarme varado en la mitad de la nada porque siempre he sido muy de buenas. No más las últimas tres semanas las pasé tomando yagé en la Laguna Encantada, en el Valle de Sibundoy. Tres semanas en las que me regalaron la comida y me ofrecieron dormida en varios parches.

Ni siquiera me cobraron las tomas. La última noche, hasta abrimos una maloca nueva; un taita me invitó. El abrazo cálido de la medicina y de la gente me infló el espíritu. Tenía la vibra a tope. Me fui dispuesto a lidiar con lo que fuera.

Divisé el panorama sentado en la moto. El monte estaba tupido y sereno, solo había una casita bien abajo de la que salía humo. No intenté desvararme porque no cargaba herramienta. Todo lo que podía hacer era echar dedo a los camiones que bajaban. Y al rato, uno paró.

–Quiubo, muchacho, ¿se varó?

–Sí, se me enredó la cadena.

–¿Para dónde va? ¿Lo llevo?

–Voy pa Mocoa.

–Yo voy hasta Villa Garzón, ¿le sirve?

–Uh, claro.

–Pero voy con unos muchachos, ¿no importa? –dijo el camionero mientras abría bien los ojos y señalaba para atrás.

–No importa, de una. Vamos.

El señor parqueó, abrió las compuertas y gritó que le ayudaran. Los muchachos eran nada menos que unos barristas del Nacional. Antes de que se me ocurriera cambiar de parecer, ya habían encaramado la moto. Eran ágiles, ni siquiera les incomodó la maleta y la guitarra amarrada a la parrilla. Uno de ellos aprovechó para bajarse a vomitar. Cuando la aseguraron con una sogá, el camionero dijo:

–Ojo pues, me cuidan al pelado. No le vayan a hacer nada.

Me eché la bendición.

Calculé mal que nos íbamos a demorar tres horas descendiendo. Ellos eran seis: cinco hombres y una nena. Venían de Pasto de ver jugar al verde. Les puse que tenían entre veinte y veinticinco años. Menos uno, el que supe que era el Alfa;

Preparación y cocción del bejuco de la ayahuasca, junto a la chacruna uno de los principales ingredientes del yagé. En la imagen está el Taita junto a varios aprendices, entre ellos el personaje de la crónica (pantalón rojo).
Foto: Dahiana Villa



ese estaba un poco más viejo, más tallado por la vida. Venían recochando, riéndose, hablando vulgar, parchando. Excepto el que había vomitado, que estaba en un rincón, tirado.

Me preguntaron que quién era, de dónde venía. Yo les dije la verdad. Tal vez bajaron la guardia por la guitarra. Uno de ellos la soltó y me la pasó. “Toque”, me dijo. Como yo solo sé de música medicina, eso fue lo que empecé a cantar. Pero les aburrió mero montón. Me pidieron que mejor tocara cumbias.

La energía lentamente se puso densa. Sobre todo, porque a cada rato un negro grande me miraba rayado. En un descuido entre canciones, logré sacar el celular del bolsillo y meterlo en el estuche de la guitarra. Cuando se cansó de la música, y supongo que irritado por las curvas y los saltos, el Negro gritó:

–Yo a usted lo conozco, yo a usted lo he visto. ¡Uh!, usted es del Medellín, ¿no, gonorrea? Yo, pa colmo de males, tenía un gorro rojo.

–Esa cara, yo la reconozco. ¡Uh! Usted es del Medellín. Muéstreme los tatuajes. Me lo decía sonriendo, con mera malicia. Yo le dije que no tenía tatuajes de fútbol.

Pa calmar el asedio del Negro, me subí las mangas de la chaqueta y le mostré los brazos. Pero el man me la hizo quitar pa pillarme la espalda y el pecho. Hasta me hizo bajar la sudadera. Seguía insistiendo que me reconocía. Me miraba a los ojos para quebrarme con la mirada. Pero yo se la sostuve tranquilo.

–Yo sé que usted tiene el trapo ahí –y señaló el bolso.

–¿Qué?, ¿cuál trapo? –le dije.

–Ay, donde tenga el trapo. Si tiene el trapo, me toca echarle candela a la moto.

–Parce, yo no tengo ningún trapo. Si quiere, revise.

–Pues sí, me va a tocar revisar.

El Negro empezó a buscar la bandera del Medellín en el bolso. O eso fue lo que se inventó pa mirar lo que traía. Mientras tanto, todos miraban indolentes y socarrones. Para mí, la escena era el cortejo de un robo. Me estaba atracando, pero no lo hacía directamente sino por medio de un cuento. Quería tramarme. Claro, tenía horas pa jugar conmigo, pa matar el aburrimiento del viaje. Por eso me sorprendí cuando el Alfa dijo:

–Deje al chino sano.

–Nada, yo tengo que revisar. Ese tiene un trapo.

–No, hombre. Deje al chino sano que él no está haciendo nada.

La tensión desapareció cuando el Negro volvió al rincón. Después de un rato, sentí que a su manera me estaban recibiendo en la manada. Y



Valle del Sibundoy, ubicado entre Pasto y Mocoa en el Macizo colombiano. Allí conviven las comunidades aborígenes kamëntšá e inga.
Foto: Estiven Torres

empezaron a conversar entre ellos y conmigo; ya no interrogándome, como antes, sino en buena onda. Contaron historias de cuando se enfrentaban con los de los otros equipos a machete. De cómo conspiraban

en los pueblos y ciudades: solían pedir plata para ver al verde, o entraban a negocios y se volaban sin pagar. Si alguien daba papaya, lo atracaban y vendían las cosas en el camino. Hablaron de otros piratas muy reconocidos a los que ellos

les tenían respeto por lo bandidos que eran; y también, por lo lejos que viajaban para ver al equipo. El Alfa hacía poco estuvo en Brasil.

Eran de Bogotá, de la costa; el Negro, de Armenia. Solo yo había nacido en Antioquia y era el único al que no le interesaba Nacional. Se reían de sus historias mientras rotaban un porro pequeño. Menos el Alfa y la nena, que metían perico. Me preguntaron si yo tenía plata o yerba y les dije que no. Al rato, el Negro me miró rayado otra vez. En sus ojos yo era una presa servida a la que solo le faltaba un mínimo de putrefacción. Y le echó un ojo a mi tula.

—¿Qué tenés ahí, gonorrea? Ahí tenés el trapo, ¿cierto? No lo tenías en la maleta sino en esa tula.

—Parce, yo no tengo nada.

—¿No?, apuesto que ahí lo tiene.

—No tengo nada.

—Démela —gritó.

Tenía pinta de que me la iba arrebatar y se la tiré. Vio que tenía unos tabacos, un bolso chiquito con esencias para aromatizar las ceremonias de yagé y protegerme en la chuma. Manoseó mis escapularios, las oraciones, mis collares, los cuarzos. Estaba curioso, aunque tranquilo. Pero cuando vio que en una bolsita cargaba un cogollo de yerba, al negro se le encendieron los ojos de ira.

—¿No que no tenías, pirobo? ¿Qué más mentiras estarás diciendo?

¿Qué más tenés?

Guardaba ese moñito como una ofrenda a la Virgen María, era una es-

pecie de ayuno con el que le demostraba que yo ya no fumaba por carencia sino por voluntad.

Que les hubiera dicho mentiras, contagió de indignación a los demás. Esa era la caída que el Negro estaba buscando para demostrarles que yo no era uno de ellos. La energía que estaba fluyendo de camaradería, desapareció. Agarraron mi maleta y regaron la ropa en el camión. Como los carroñeros que eran, se lanzaron sobre todo. Uno cogió mis botas, otro, una pantaloneta. Me hicieron quitar la sudadera verde que tenía puesta; me tocó ponerme un pantalón sucio y roto. Se salvó una ruana que me gustaba mucho porque era roja.

Cuando terminaron, el Negro dijo:

–Recoja todo.

–¿Sí ve, chino, por podrido, pa qué se pone a decir mentiras? Si desde el principio usted decía que tenía bareta, no le habría pasado nada. Aprenda a ser honesto en la vida –dijo uno de los más jóvenes.

El Negro me entregó la tula y rascó la yerba. Yo me disculpé con el cogollo por dejar que esos espíritus tan infames se lo fumaran. Más o menos íbamos a mitad del descenso. Empezó a llover y tocó bajar la carpa. Quedamos en penumbras. Se intensificaron los olores. Olía a *miados*, a banano estripado, a polvo del camino, a papa levemente rancia, a bareta, sudor y perro mojado.

Ahí el Negro dijo que meras güevas que no revisaron todos los bolsillos de la maleta, porque a lo mejor escondía plata. Y volvieron a sacar todo, uno de ellos hasta desenrolló el aislante. Cuando vieron los machetes camuflados, gritaron eufóricos.

–Meros machetes los que carga este pirobo.

–¿Sí pillá que usted es del rojo?, ¡vea, tres machetes!

–No, yo soy malabarista. Trabajo en los semáforos. Viajo haciendo malabares.

Sin creerme del todo, siguieron esculcando la ropa, le metieron mano a los bolsillos de las sudaderas, de los pantalones, se tiraron mis bóxer entre ellos. Estaban en la bufonería más grotesca, me sentía humilladísimo. No sabía qué hacer, ni decir. Volví a recoger la ropa. Solamente un par de cosas me daban ánimo: que no me pillaron la plata y que tenía el celular a salvo en el estuche de la guitarra.

–Ey, pelao, présteme la chaqueta. Tengo frío –dijo el Negro.

–No. Vea que ya vamos para Mocoa, cuando llegemos se le quita. Allá hace mucho calor –le dije, intentando salvarla.

–No, es que yo tengo frío ya. Préstemela.

–No, parece, a lo bien que...

–¡Pásela! –gritó con tono de que después vendrían golpes.

Cuando se la puso, metió las manos en los bolsillos. Estaba buscando plata, pero no la iba a encontrar porque yo tenía los billetes en la nalga. Aunque sintió un papel. Era un recibo de una luca que me habían consignado.

–Hijueputa. Retiraste cien lucas hoy. ¿No que no tenías?

Y otra vez se indignaron entre todos. Me decían que mero marica tan mentiroso. Que me iban a tener que empelotar, que la plata pues, que si no era por las buenas sería por las malas. El Negro se paró y movió el tanque de la moto.

–Póngale que usted le echó treinta mil de gasolina, y luego se pegó su buen almuerzo de quince lucas. Mínimo debe tener 65 mil, pélelos pues.

–Viejo, ya me los gasté.

–A este va a tocar amarrarlo y llevarnos la moto.

En ese momento se levantó el tipo que venía mareado, el que todo el tiempo estuvo en un rincón durmiendo. Y dijo:

–Revísele la guitarra. Una vez atracamos a un gringo y tenía toda la luca ahí.

Yo no se la quería entregar, pero el Negro se paró a pegarme. Entre él y el Alfa la recibieron. Tantearon el estuche por todo lado. Cuando el Negro sintió el celular, me sonrió sin quitarme la mirada y se lo encaletó sigiloso. Pero el Alfa se la pilló, como si hubiera olfateado la energía.

–Deme lo que se encontró, pirobo –le dijo.

Lo intimidó con la sola voz. El Negro agachó la cabeza como un perro menor y le dio el celular. El Alfa desenvainó el machete, me llevó pal rincón y me puso la punta en el estómago.

–Desbloquéelo, carechimba, desbloquéelo.

Me tocó darle la contraseña: uno, uno, uno, uno. Me llené de miedo porque sabía que les iba a pedir plata a mis contactos. Además de preocupado y aburrido, ya venía mareado. El Alfa entró a WhatsApp y leyó mis conversaciones sin afán. Cuando vio el mensaje de mi papá preguntándome que si había recibido la luca, me dijo:

–¿Sabe qué, chino? De buena onda, nosotros le pasamos los machetes pa que trabaje, y le dejamos la guitarra y la maletica, pero pásenos la plata. Hágale por la buena. Nosotros sabemos que usted tiene. Ya no invente más.

La saqué. Tenía noventa mil. Pude darle

Sobre esta crónica

Cuando Estiven Torres vuelve al pueblo, me escribe para que conversemos mientras fumamos tabaco. Supongo que es uno de sus rituales de sus cada vez más esporádicos regresos a casa. A veces, el humo endulza sus palabras. Me gusta escucharlo porque además de ser un orador locuaz, cuenta con una fina sensibilidad y cierta fortuna para vivir historias particularmente narrables. Aunque ambos compartimos un espíritu inquieto y aventurero, su forma despreocupada de viajar torna sus rutas en experiencias muy diferentes a las mías.

Había pensado antes en escribir uno de sus relatos, pero no siempre la oralidad resiste la transición del aire al papel. Hay algo en la migración de estado que los hace perder naturalidad, verosimilitud y fuerza. Poco antes de que terminara de contarme *Como basura del viento*, intuí que tenía la vitalidad necesaria para sobrevivir el cambio de hábitat. Lo grabé durante una hora. Cuando terminé de transcribir, supe que empezaba mi trabajo.

En una clase de periodismo en la Universidad de Antioquia, escuché que Gabriel García Márquez definía a la crónica como un cuento que es verdad. Alberto Salcedo

menos, pero a esa altura ya estaba tan humillado que no me importaba si me dejaban sin plata, sin maleta, sin moto. Me pisotearon tanto el espíritu que sentí desprenderme de todo. Ya no quería nada material para no tener que volver a pasar por esas. Se las di y celebraron. El Alfa me dio los machetes.

—Vea, chino, que nosotros cumplimos.

Se repartieron la plata y siguieron contando historias. Luego de que me habían escurrido la materia y el espíritu, entramos a la pavimentada.

—Ojo pues con decir algo, que me toca cortarle la lengua.

Cerca de las siete, llegamos a Villa Garzón. El señor del camión paró al frente de unos talleres. Los barristas me ayudaron a bajar la maleta y la moto. Se querían despedir, me ofrecieron hasta la mano. Luego, se fueron entre risas y burlas.

Soplaba una brisa húmeda, más tarde nos alcanzaría la lluvia de la montaña. Pensé en ir al comando y pedirle a los tombos que me ayudaran a recuperar el celular. Si me atendían, cosa que dudaba, podrían encerrarlos unas horas. Luego, claro, los dejarían ir, porque son un encarte, carroñeros soportables únicamente porque no se enquistan, no se quedan en ningún lugar. Cerré los ojos. El espíritu del yagé ya no estaba dentro. Me sentí solo y anónimo. Vacío. Como basura en la calle arrastrada por el viento. ☹

Ramos, por su parte, dijo: “Las historias de un buen cronista tal vez parezcan cuentos, pero deben ser reales. Han de tener la verosimilitud estética de la literatura y la veracidad ética del periodismo”. Con ese par de postulados en mente, sabía que si en algún momento intentaba imbricar ambos géneros, el único límite lo imponía el periodismo: una de sus máximas reza que todo lo que se diga tiene que ser verdad.

Así que al escribir con el propósito de acercar cuanto podía la crónica al cuento, eliminé la mayor cantidad de detalles prescindibles. Andrés Newman, en uno de sus *Dodecálogos del cuento*, dice: “Corregir: reducir. El excesivo desarrollo de la acción es la anemia del cuento, o su muerte por asfixia”. Tuve presentes otros aspectos estilísticos al conservar la unicidad de efecto y al insinuar subtramas. No tanto al estilo de Ricardo Piglia, que plantea que un cuento siempre narra dos historias, sino, más bien, bajo el influjo de Hemingway y su conocida Teoría del Iceberg. En mi narración, varios detalles solo se asoman parcialmente a la superficie: pretendo que se conjeturen las complejas lógicas de los mundos de los personajes. Quise también usar cierto simbolismo estético que abunda en los relatos breves más clásicos: el descenso de la montaña es tanto físico como emocional. El protagonista parte de la cima sintiéndose en comunión consigo mismo y con la humanidad; pero cuando arriba a la base es, anímicamente, un desecho.

Por último, mantuve la voz del narrador en primera persona. Es un préstamo que le hace el escritor al personaje para focalizar su discurso, para que sea él quien, en apariencia, cuenta la historia. El recurso proviene de la literatura. El mismo Gabo lo usó en *Relato de un naufrago* y *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*.

Cito de nuevo a Newman: “Anillo afortunado: a quien escribe cuentos le ocurren cosas, a quien le ocurren cosas escribe cuentos”. Escuchar a Estiven es visitar sus paisajes, contemplar mis memorias. Y, más que nada, invocar futuras historias.



De la reflexión filosófica a la condensación verbo-icónica: algunos comentarios sobre el proceso de creación de la novela gráfica

IMAGO, EL RETORNO DE LA AUTOCONCIENCIA

Andrés Reina Gutiérrez

Profesor Titular, Doctor en Artes Departamento de Diseño
Universidad del Valle, Cali

andres.reina@correounivalle.edu.co

ORCID 0000-0001-8477-5505

scholar.google.com/citations?user=bXp_i4gAAAAJ&hl=es

andres.reina@correounivalle.edu.co

Palabras clave

Novela gráfica • investigación-creación • experimento mental • distopía crítica • verbo-icónica • ilustración

Keywords

Graphic novel • research-creation • thought experiment • critical dystopia • verb-iconicity • illustration

1 Proyecto de investigación-creación financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle, a través de un proceso de selección mediante convocatoria interna en 2022.

Resumen

El presente escrito aborda la reflexión sobre uno de los aspectos del proceso creativo de la novela gráfica *Imago, el retorno de la autoconciencia*, un trabajo de investigación-creación derivado de la tesis doctoral *Miedo, autoconciencia y libertad en la poshumanidad artificial. Creación de una novela gráfica para la visualización de un futuro distópico* (Doctorado en Artes e Historia de la Universidad de Granada, 2020)¹.

El texto está conformado por dos componentes. El primero consiste en la fundamentación conceptual del proyecto, que se puede definir como un experimento mental de carácter reflexivo a propósito de un posible futuro humano, bajo una perspectiva distópica.

Y el segundo, aborda el desarrollo de las tres grandes fases de construcción narrativa de la novela gráfica: 1. la narración literaria (argumento y guion); 2. el diseño de personajes, escenarios y secuencialidad icónica; y 3. la ejecución estética propiamente dicha.

Abstract

This writing addresses the reflection on one of the aspects of the creative process carried out during the development of the graphic novel *Imago, the return of self-awareness*, a research-creation work derived from the doctoral thesis *Fear, self-awareness and freedom in artificial posthumanity. Creation of a graphic novel to visualize a dystopian future* (Doctorate in Arts and History from the University of Granada, in 2020)¹.

The text is made up of two components. The first consists of the conceptual foundation of the project, which can be defined as a thought experiment of a reflective nature regarding a possible human future, under a dystopian perspective.

And the second addresses the development of the three major phases of narrative construction of the graphic novel: 1. the literary narrative (plot and script); 2. the design of characters, settings and iconic sequentiality; and 3. the aesthetic execution itself.

Introducción

La novela gráfica es un formato de cómic en el que se desarrolla un relato extenso y complejo, cuyos contenidos están orientados a públicos más maduros que los habituales de las historietas de humor, aventura, fantasía o ciencia ficción tradicionales. Ediciones seriadas de cómics como *El Eternauta* (Héctor Oesterheld y Francisco Solano) en Argentina, publicado entre 1956 y 1959 en la revista *Hora semanal*, y ciertos cómics europeos dirigidos a públicos adultos, antecedieron la aparición formal de la novela gráfica en Estados Unidos cuando Will Eisner, autor del detective enmascarado *The Spirit*, acuñó el término para referirse a su obra *Contrato con Dios* de 1978 (García, 2014). A partir de ahí, algunas ediciones seriadas de cómics de superhéroes se enrutaron por el camino del enaltecimiento narrativo y el abordaje crítico de la novela con propósitos de reflexión social. Sin embargo, las primeras transiciones más sobresalientes fueron: *The Dark Knight Returns* (de Frank Miller) y *Watchmen* (de Alan Moore y Dave Gibbons), ambas obras publicadas en 1986, cuya trascendencia contribuyó a cimentar una nueva estrategia de captación de públicos:

La novela gráfica (...) desarrolla un tema único (sentimental o de aventuras) siguiendo las coordenadas estructurales de la novela burguesa, buscando incluso una misma forma de penetración psicológica de los personajes. Este sistema altera notablemente la estructura original del cómic, no solo por el formato (influencia y a la vez difusión del libro de bolsillo), sino por la exigencia misma del relato, que al prescindir de la serialización transforma la gradación de efectos dramáticos que caracteriza a la comic-strip (Moix, 2007, p.108).

Por lo tanto, las posibilidades expresivas y narrativas de la novela gráfica son muy pertinentes para tratar conceptos y reflexiones sobre lo social y, en general, sobre lo humano. Una reflexión existencialista que se venía caldeando por el autor desde hacía varios años surgió a partir de la observación del fenómeno de la sumisión del ser humano ante el gran “Tecno-dios” a costa de la vida en el planeta. El gran desequilibrio en el que nos acostumbró a vivir el neoliberalismo nos ha costado el rebasamiento del “punto de no retorno” en la crisis climática ocasionada por el calentamiento global

que, entre otros factores, obedece a la despiadada sobreexplotación de los recursos naturales que promueven los sistemas socioeconómicos liderados por el capitalismo salvaje. Aun así, frente a este panorama estremecedor que augura un futuro cargado de cataclismos naturales y sociales, ciertos grupos económicos absurdamente ricos promueven el desarrollo exponencial de las tecnologías convergentes NBCIs (Nanotecnología, Bioingeniería, Ciencias Cognitivas e Informáticas) para concebir un futuro poshumano –aquí o en otro planeta– (Cortina, 2014). Este enfoque transhumanista, mediante el cual se visualiza la posibilidad de evolucionar a una nueva especie (el *Homo-artificialis*), no repara en gastos para indagar todas las posibilidades tecnológicas de mejoramiento humano basado en la inteligencia artificial y la hibridación humano-máquina.

Así pues, el miedo ante este futuro distópico, la condición de autoconciencia que podría surgir en la inteligencia artificial y la libertad como anhelo del ser humano ante la opresión de las ideologías transhumanistas, configuraron el concepto cerrado de un mundo posible de tipo *what if* en el cual solo lograría sobrevivir una comunidad de robots orgánicos (*roborgs*) en la que podría surgir la autoconciencia genuina. El miedo, la autoconciencia y la libertad se elevan, entonces, como el triángulo conceptual fundamental de este experimento mental respecto a lo que podría suceder miles de años después en esta comunidad roborgánica y que mediante el contacto que se produce con un antiguo vestigio humano, se desencadena la propagación del lenguaje, es decir, el virus que ocasiona en los contagiados la generación de autoconciencia. La naturaleza de este relato, por lo tanto, tiene una doble condición: por una parte, de tipo argumentativo, la visualización del posible surgimiento de autoconciencia genuina en la inteligencia artificial; y, por otra, la reflexión crítica que se expresa como metáfora de la deshumanización de nuestra especie o su inhumanización en el sentido de Jean-François Lyotard, quien define lo inhumano como “causa



Este enfoque transhumanista, mediante el cual se visualiza la posibilidad de evolucionar a una nueva especie (el *Homo-artificialis*), no repara en gastos para indagar todas las posibilidades tecnológicas de mejoramiento humano basado en la inteligencia artificial y la hibridación humano-máquina.

de alienación y mercantilización de lo humano, o sea, efecto del capitalismo avanzado. La invasión tecnológica y la manipulación provocan la deshumanización del sujeto en nombre de una despiadada eficiencia” (Braidotti, 2015).

Sobre todo, el miedo como concepto central de la reflexión distópica fue la noción que se revisó con mayor detenimiento a través de los aportes de grandes especialistas (Michel Foucault, Giorgio Agamben, Yuval Harari o Byung-Chul Han, entre otros), y se abordó como determinante creativa en la articulación entre ciencia ficción y realidad científica. La gestión del miedo es, pues, un insumo narrativo esencial en esta distopía crítica de ciencia ficción al ser interpelados por un futuro desolador, y ha sido incorporado de manera frecuente en diversos relatos relacionados con los desmanes de la bioingeniería, la robótica, la cibernética, la física cuántica o la realidad virtual, entre tantas manifestaciones contemporáneas de la tecno-ciencia. En el caso de la ficción científica es necesario decir que no solo se enfoca en la verosimilitud de las anticipaciones, sino en las dramaturgias que detonan las encrucijadas sociales y filosóficas originadas por tales paroxismos tecnológicos.

De este primer análisis derivaron los conceptos fundantes y los criterios de diseño que orientaron el experimento mental, cuyos elementos y criterios narrativos fueron la materia prima para la realización del argumento de la novela gráfica (conformada por tres partes), el guion del primer episodio, la visualización de los personajes y sus entornos, la miniaturización o guion gráfico y la ilustración de 66 páginas¹.

1. La novela gráfica como experimento mental

El experimento mental, también denominado “experimento de pensamiento” (*gedankenexperiment*), fue acuñado por el físico Hans Christian Ørsted en su obra *Introducción para el observador naturalista* (1811). Posteriormente, en 1897, Ernest Mach recuperó el término como procedimiento epistémico para validar la producción de nuevo conocimiento basado en información empírica, por medio de la construcción de escenarios mentales de los cuales se podían extraer conclusiones. Mucho más recientemente, Thomas Kuhn reivindicó el empleo de la noción en 1964 como recurso de análisis pertinente para producir cambios en los paradigmas científicos, gracias a las cualidades heurísticas que sensibilizan la detección de anomalías (Ornelas, Cíntora y Hernández, 2018, p.14).

- 2 Inicialmente, para la tesis entregada a la Universidad de Granada en 2020, se presentó una primera versión del guion y la visualización de diez páginas del cómic, que posteriormente fueron reelaborados debido a los ajustes que se realizaron en la versión definitiva, la que actualmente está en proceso de impresión.

El experimento mental es una narración elaborada con información empírica, mediante la cual se exploran situaciones cuyas acciones son relevantes para considerar la certeza o el desacierto de una teoría, una hipótesis o un concepto que estén efectivamente relacionados con la realidad del mundo físico. Dicha simulación analógica sirve para refutar o confirmar postulados, recrear experiencias imposibles de ejecutar en la realidad o plantear circunstancias completamente nuevas, siempre y cuando se establezcan relaciones lógicas con las condiciones del mundo real (verosimilitud) y se realice la debida transferencia de ciertas variables (coherencia):

Estos procedimientos cognitivos requieren ser representados por el lenguaje para la visualización mental, pero también pueden involucrar la representación mediante imágenes icónicas y modelos esquemáticos. Las situaciones narradas se expresan en escenarios “contrafácticos”; acciones irreales o irrealizables que no corresponden a los hechos del mundo físico sino a mundos posibles, es decir, aceptar la declaración de lo que, en el contexto de lo imaginado, se plantee como posibilidad (Reina, 2020, p. 43).

De tal manera, en los experimentos mentales la inclusión de “condicionales contrafácticos” debe ser estricta, porque permiten plantear hechos imaginarios, pero bajo el rigor de relaciones que sean causales, plausibles y verosímiles en su correspondencia con el mundo real (Schulz, 2005). El condicional contrafáctico, por lo tanto, le resulta familiar al experimentador a pesar de ser explícitamente hipotético: “En vez de decir que es posible que mañana llueva o que es imposible que el agua no sea H_2O , un filósofo analítico contemporáneo diría que existe por lo menos un mundo posible donde mañana llueva y que, en todo mundo posible, el agua es H_2O ” (Barceló 2002, p.78).

Estas evocaciones reconocibles por el destinatario son, por ejemplo, los atributos habituales del comportamiento de la naturaleza, las cualidades físicas y psicológicas del ser humano o los protocolos sociales, pero presentados de tal manera que se configuren bajo situaciones disruptivas, como, por ejemplo, las variaciones de ciertas condiciones típicas, la alteración de contextos espacio-temporales y, en general, la premisa de que en ese mundo posible ciertas condiciones sí podrían darse para rebasar las limitaciones de las leyes propias del mundo físico.

Elke Brendel considera que los experimentos mentales deben ser, obligatoriamente, argumentativos y consecuentes respecto a un planteamiento lógico, ubicando los contrafácticos empleados en un lugar irrelevante para el razonamiento, pues no serían determinantes para el procedimiento silogístico. Esto, debido a que, según la autora, “la contrafactividad, así sea desmesurada, puede ser aceptada siempre y cuando se

considere como irrelevante para el argumento” (Reina, 2020, p. 43).

Un experimento mental bastante conocido, procedente de la filosofía de la mente, es el del “cerebro en cubeta”, por medio del cual se plantea si sería posible que podamos pensar sin habitar un cuerpo. No solo es imposible hoy en día lograr una hazaña tecnológica de tal complejidad, sino que es muy improbable que pueda realizarse en el futuro, pero se considera y se acepta su acepción fáctica en dicho mundo posible con el fin de llegar al extremo límite de la posibilidad para poder pasar a la consideración científica o filosófica: “¿En tales circunstancias, seríamos capaces de pensar?”.

Existen dos grandes referentes del cine de ciencia ficción en los que se puede apreciar una variación estupenda de la experimentación mental del cerebro en cubeta: *Matrix* (Hermanas Wachowski, 1999) y *Réplicas* (Jeffrey Nachmanoff, 2018). En el primer caso, se plantea la posibilidad de que efectivamente se puede experimentar sin el cuerpo, mediante la conexión de todo el sistema neuronal a una computadora que recrea en la memoria el mundo real. No se extrae como tal la mente del cuerpo, pero se aísla por medio de estimulaciones directas al cerebro. Esta misma aplicación también se había propuesto en el cómic francés de Jean Giraud –Moebius–, *El mundo de Edena* (1990). En el segundo caso, se plantea la hipótesis de que la conciencia no solo es incapaz de manifestarse sin un cuerpo, sino que requeriría como condición fundamental que tuviera a disposición su propio cuerpo.

Daniel Dennett (1991, p. 452) menciona que las bombas de intuiciones, como él denomina a los experimentos mentales, tienen más de arte que de ciencia, tal como lo reconoce Ursula K. Le Guin, afamada escritora de ficción científica, quien en sus obras plantea futuros mundos posibles de tipo distópico; o, mejor dicho, de aparentes distopías, pues en últimas se propone plantear ejercicios hipotéticos de reivindicación de lo humano en condiciones extremas de precariedad social. Explícitamente, Le Guin se ubica en la tendencia de la “ficción transpolativa” neoliberal, donde no necesaria-



Existen dos grandes referentes del cine de ciencia ficción en los que se puede apreciar una variación estupenda de la experimentación mental del cerebro en cubeta: *Matrix* (Hermanas Wachowski, 1999) y *Réplicas* (Jeffrey Nachmanoff, 2018).

mente establece las equivalencias con base en los contextos espacio-temporales sino que trata de alterar alguna de las premisas que rigen nuestro presente: “De ese modo, la ciencia ficción no explora un futuro de caricatura sino otro mundo posible, tan complejo y diverso como el nuestro, y que permite plantear problemas morales con la misma agudeza y profundidad que el realismo” (Carmona, 2020). Le Guin llama “realismo de otro mundo” al universo narrativo mediante el cual se formulan cuestionamientos respecto al devenir humano, a partir de la alteración de las posibles circunstancias históricas que condicionan nuestra realidad actual.

Pues bien, en el caso de la novela gráfica *Imago, el retorno de la autoconciencia* se formuló un experimento mental por medio del cual se intenta responder a la pregunta: ¿algún día emergerá la autoconciencia genuina en un robot? Y, a continuación, de llegar a ocurrir dicho salto de *singularidad tecnológica* (Kurzweil, 2006), ¿cuáles serían las condiciones que la posibilitarían?

Una vez completado el análisis conceptual, se procedió a elaborar un listado de criterios que condicionaron el relato literario de ciencia ficción y orientaron el diseño de la narrativa secuencial.

2. Realización de la novela gráfica *Imago, el retorno de la autoconciencia*

El entramado conceptual edificado sobre las nociones de miedo, autoconciencia y libertad constituyó la base argumentativa para la elaboración del experimento mental como relato ficcional. Ese primer gran paso fue, concretamente, la creación del argumento de ciencia ficción distópica. Posterior al argumento se escribió el guion literario del primer episodio, que tuvo importantes ajustes entre la versión de la tesis doctoral y la realización del proyecto financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones.

Con ese guion se pasó a la segunda gran fase, constituida a su vez por dos partes: la visualización de personajes y escenarios y el diseño de la secuencia gráfica; lo que en la preproducción audiovisual suele denominarse *storyboard* o guion gráfico. La versión de la miniaturización –como se denomina al guion gráfico en el campo del cómic– de la tesis doctoral contaba con 26 páginas, pero con las modificaciones se extendió finalmente hasta las 66 páginas. Esta etapa del proceso precisó de una atención especial en las relaciones que se deben establecer entre el guion literario y el diseño de las viñetas con su correspondiente secuenciación. En esta fase cada viñeta es minuciosamente diseñada con base en las determinantes que ejerce el guion literario, cuya conversión se materializa en los textos del narrador en

off (diagramados dentro de los rótulos, cartuchos o didascalias), los textos de los diálogos (mediante los globos de diálogo) y lo que las viñetas mostrarán en reemplazo de ciertas descripciones que aparecen en el guion. En esta planeación de la secuencia gráfica entran en juego serio las relaciones entre texto lingüístico e imagen icónica con base en la diagramación de las viñetas, y según las funciones de anclaje y relevo propuestas por Roland Barthes (1986, p. 29), cuyo propósito no solo es evitar las redundancias verbo-icónicas, sino contribuir a que la armonización entre el relato verbal y el relato icónico sea clara, elocuente y detonadora de connotaciones.

Finalmente, en la tercera etapa se exploró la producción formal de las viñetas mediante técnicas análogas y digitales de ilustración que en el camino derivaron en divagaciones de configuración que rebasaron las expectativas y los resultados que se concebían tanto en el guion literario, como en la miniaturización y las visualizaciones estilísticas.

2.1 Fases de realización de la novela gráfica

A continuación se presentará de manera estructural el derrotero procedimental empleado para el diseño de la novela gráfica y, específicamente, las fases de preproducción y producción del primer episodio de 66 páginas:

2.1.1 Preproducción

1 Características de la novela gráfica:

- Narración filosófica con criterio crítico frente a los fenómenos de interdependencia entre el ser humano y la tecnología; en especial, el posible surgimiento de la autoconciencia genuina en una comunidad de robots orgánicos (roborgs).
- Se estudiaron rigurosamente las relaciones texto-imagen; funciones de anclaje y relevo (Barthes, 1986), las transcodificaciones y las codificaciones técnica, icónica, iconográfica, iconológica, estética, retórica y narrativa (Gubern, 1987).

3 Contenido verbal:

- Escritura del relato, definición del concepto del mensaje y los sentidos implícitos (estrategia comunicativa).
- Establecimiento de los criterios del relato de ficción (criterios de realidad y verdad) según el género (ciencia ficción), la historia (tema), los personajes (deseos y conflictos), las acciones

2 Categoría según su tratamiento y audiencias:

- Es una novela gráfica para jóvenes y adultos, como una tendencia de cómic alternativo, en la que se emplea un recurso de visualización para entretener, enseñar y reflexionar (García, 2014).

4 Componentes visuales de la novela gráfica: la viñeta y su contenido verbal e icónico:

- Diseño de personajes.
- Análisis estilístico, estructural y sistemático mediante un proceso de miniaturización; bocetación de la narrativa (Potts, 2015).
- Escritura del contenido verbal: contextual y diálogos (Rodríguez, 1988).
- Relación autor-lector: alfabetidad

(arco argumental y tensión dramática) y la temporalidad (estructuras independientes y seriadas, como los aspectos consecutivos, las elipsis o el empleo de flash-backs).

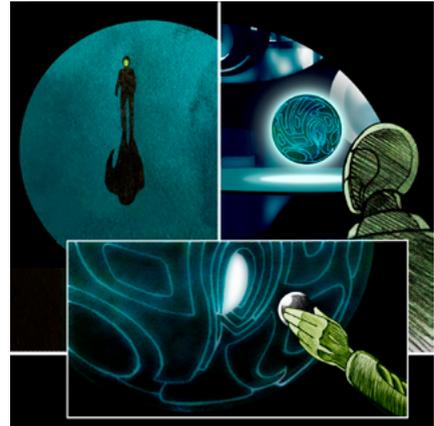
-- Conceptualización de la ciencia ficción como metáfora y “condicional contrafáctico”: creación de una metáfora principal como recurso de visualización para la comprensión y la articulación de metáforas subordinadas (paradigma y personajes conceptuales). La frase que sintetiza la metáfora del relato es: “la humanidad cataléptica a punto de despertar”.

-- Criterios del experimento mental: determinación del escenario hipotético para ayudar a comprender el razonamiento y el aspecto establecido de la realidad; el futuro poshumano.

-- Elementos de argumentación (verosimilitud y realismo): principio de pertinencia simbólica (Todorov, 1992), tratamiento y atmósfera narrativa.

-- Escritura del guin: Story-line, sinopsis (en tres actos), argumento (punto de vista), escaletas de acciones y escenas, guion literario.

visual, relación reductiva (autor) / aditiva (lector); los énfasis y las ausencias intencionales que procuran un trabajo de interpretación para el lector (también llamada “ambigüedad comprensiva” por Guillermo de la Torre y Rizo, 1992). Expectativa espacio-temporal del lector y principios narrativos.



2.1.2 Producción

Contenido icónico (sustantivo y adjetivo):

Formato: Tamaño carta cerrado, 66 páginas en color.

Imagen (expresión formal): Se realizaron ilustraciones análogas en lápiz y tinta, coloreadas con marcadores, lápices de color y mediante manipulación digital (Photoshop). Se exploraron también varias atmósferas mediante la experimentación con texturas de manera digital a partir del tratamiento del lápiz y aprovechando las variaciones topográficas del papel. Un procedimiento clave, en este sentido, fue no escanear los dibujos sino fotografiarlos, para que conservaran las irregularidades de la iluminación.

Diseño de personajes y ambientes figurativos (no caricaturizados): Arkas, Keo, Okram, Kaz, Nuvast y unos pocos roborgs más. Los escenarios y la utilería evocan levemente el cyberpunk y otras influencias del cómic de ciencia ficción del decenio de los 80.

Se empleó la tipografía *Captain Comic* para los diálogos y *Saravek* para los cartuchos, y no se incluyeron onomatopeyas. El tratamiento de splash-pages (viñetas de gran importancia que ocupan la página entera) fue frecuente, pero con ilustraciones no propiamente impactantes por las

características del suceso narrado, sino por las atmósferas densas; en ocasiones un poco lúgubres.

Espacio y temporalidad: En el tratamiento de las viñetas (discursos de la pintura y la fotografía para la composición de cada una) se realizaron planos sin angulaciones fuertes, con encuadres tradicionales. La gestualidad fue abordada con mucha sutileza (discurso teatral) y la secuencialidad (derivado del montaje cinematográfico) se manejó con un ritmo lento, al estilo del cómic europeo, pues es un relato con mucho diálogo, sobre todo entre el protagonista y el antagonista. La composición de cada página es holgada, porque se presentan pocas viñetas; algunas de gran tamaño. De la misma manera que se prescindió de las onomatopeyas, también hay una ausencia plena de líneas cinéticas. Más que profundizar en las configuraciones espaciales y temporales, hubo un énfasis especial en las estructuras psicológicas.

De la anterior estructura, solamente se ampliarán los criterios de condensación narrativa y verbo-icónica que se realizaron mediante el diseño de la metáfora, el paradigma y los personajes conceptuales. Y para finalizar se presentará el argumento definitivo del relato y algunas visualizaciones del proceso de producción gráfica.

2.2 Metáfora, paradigma y personajes conceptuales del relato

La novela gráfica *Imago, el retorno de la autoconciencia* visualiza una comunidad de robots orgánicos que sobrevivió a la autodestrucción de la humanidad, pero a pesar de funcionar óptimamente, bajo los criterios de perfección operativa que contribuyen a mantener el balance global, no tienen facultad de pensamiento, tan solo los parámetros heredados de los desaparecidos humanos que los programaron, como medida preventiva, para ignorar todo rastro de su origen. Más de un milenio después, se produce el salto de la *Singularidad tecnológica*. El surgimiento de autoconciencia genuina acontece gracias a la transferencia del *ser del lenguaje* a sus cerebros, mediante el hallazgo de una cápsula que cae accidentalmente al planeta, proveniente de la antigua Tierra. La supervivencia de la conciencia humana fue posible gracias a que el *ser de la literatura* (Morey, 2015) como entidad autónoma –noción de Jacques Derrida–, estuvo conservado en un archivo digital. Así pues, el verdadero vestigio humano no es la comunidad de robots que prosperó, sino el lenguaje como conciencia, que se reconfiguró como nueva especie, en una nueva relación cuerpo–mente.

De tal manera, la metáfora, el paradigma y los personajes conceptuales que se consolidaron para fundamentar el relato de la novela gráfica fueron los siguientes:

1) **Metáfora principal:** [“la humanidad cata-léptica a punto de despertar”](#)

La especie humana se autoexterminó por su devoción a la tecnociencia, pero su esencia (su ser del lenguaje) resurge en la corporalidad androide que le aguardaba. La simbolización de la muerte del hombre de Foucault, representado en la extinción del ser humano y su resurgimiento a través del lenguaje, es una de las ideas fundamentales del movimiento filosófico pos-moderno que plantea un humanismo en coma y la deslegitimación del antropocentrismo.

2) **Paradigma fundamental:** [“la comunidad artificial en trance”](#)

Razón por la cual los robots que desarrollen autoconciencia son excluidos del sistema.

3) **Personajes conceptuales:** [Bartleby y los superhumanos](#)

Una de las más extraordinarias coincidencias que hubo en el abordaje del relato, fue con Deleuze/Guattari, Giorgio Agamben, Byung-Chul Han y Gregorio Kaminsky, quienes hicieron referencia, en sus respectivas reflexiones, a *Bartleby el escribiente* (1853), de Herman Melville. En *¿Qué es la filosofía?* (2013), Deleuze y Guattari declaran que en una novela, además de ofrecer personajes interesantes, se debe plantear una figura estelar alrededor de la cual giren las demás; el escribiente es uno de ellos, es “como el faro que saca de la penumbra un universo oculto” (Deleuze y Guattari, 2013, p.67). Así pues, uno de los personajes principales de esta historia está basado en Bartleby y su dimensión meta-narrativa: el hombre humilde y honrado que inicia su aparente descenso a lo inhumano cuando decide renunciar a cumplir sus responsabilidades declarando que “preferiría no hacerlo”. La metáfora en *Imago* hace un gran revés para resignificarlo como el inhumano que asciende a lo verdaderamente humano. Es el objeto que una vez transformado en sujeto, es anulado de su comunidad, pero, por las características de la programación general, no intenta defenderse o dar ex-



Uno de los personajes principales de esta historia está basado en Bartleby y su dimensión meta-narrativa: el hombre humilde y honrado que inicia su aparente descenso a lo inhumano cuando decide renunciar a cumplir sus responsabilidades declarando que “preferiría no hacerlo”.



Lo que concluyen los cyborgs es que “lo humano” y toda referencia a su concepto es un virus letal que consume la vida lentamente hasta extinguirlo.

aplicaciones. Así mismo, el robot que difiere es, tan solo, un niño que apenas ha iniciado el proceso de construir su “Yo” con base en los cimientos de su recién adquirida autoconciencia genuina. Al igual que el personaje de Melville, el robot desarrolla una empecinada actitud de desobediencia que no se manifiesta como un acto de rebeldía o un gesto combativo, sino, simplemente, como una renuncia absolutamente intuitiva y consecuente, cargada de agotamiento, desesperanza y vacío existencial; una forma de *arte precario* (Berardi, 2018).

El otro personaje conceptual abordado en el relato es el del cyborg como transición entre los antiguos seres humanos y la poshumanidad artificial supermejorada. Los cyborgs deciden programar la “comunidad en trance”, como la única alternativa válida ante el inminente fin de la

especie y borran de su memoria todo rastro de sus orígenes y creadores, considerando que de esa manera evitarían que los robots también propicien su propia autodestrucción. Lo que concluyen los cyborgs es que “lo humano” y toda referencia a su concepto es un virus letal que consume la vida lentamente hasta extinguirlo. En este personaje conceptual se representa la “voluntad de poder” del sujeto (noción nietzscheana retomada por Foucault), que es llevada al extremo tal cual lo está promoviendo actualmente el movimiento transhumanista radical, abanderado por un antihumanismo explícito. Los cyborgs también aluden a la futilidad de intentar controlarlo absolutamente todo, pero resulta que existe una pulsión universal *caosmótica* que no puede ser contenida, y es lo que permite que retorne la autoconciencia; porque ella es la esencia evolutiva que se abre paso de manera inevitable. De tal manera que los cyborgs creen, equivocadamente, que el fin de la humanidad es irremediable, pero resulta que lo humano no muere, solo duerme.

La voluntad de poder también se adscribe al concepto de superhombre de Nietzsche, por lo general, erróneamente interpretado, pues este *Übermensch* es realmente un “ultrahombre”, retomado por Foucault para referirse al hombre que es capaz de autogobernarse. De igual manera Vattimo recupera el mismo espíritu para promover al “tranhombre” de buen temperamento, que sabe contra-efectuar el acontecimiento para hacer de la necesidad una virtud (Oñate, 2015, p. 85). Así como la interpretación inadecuada

de la noción del superhombre nietzscheano ha originado desviaciones tan lamentables como la deplorable eugenesia de los nazis, también lo han pervertido los transhumanistas narcisistas, y esta condición se ve reflejada en la actitud de los cyborgs frente a su tenebroso futuro.

2.3 Argumento de *Imago*: el retorno de la autoconciencia

En el siglo XXXV, la última generación de cyborgs desarrolló la robótica y la inteligencia artificial como una simbiosis de la tecnología digital y la bioingeniería. Sin embargo, ante la imposibilidad de lograr la transferencia de la conciencia humana en cuerpos robóticos, tomaron la decisión radical de diseñar una comunidad de robots que pudieran finalizar la colonización de un planeta hostil, pero con mejores condiciones que la Tierra. Programados por los cyborgs para funcionar como una sociedad renovada al servicio del nuevo planeta, esta civilización perfecta de androides se había diseñado como emulación a la utopía de Tomás Moro y para evitar futuras fallas en sus procesos, eliminaron de sus memorias su origen y toda existencia de la humanidad. El mundo de los poshumanos emergió sin los antiguos transhumanos, quienes emigraron de nuevo hacia el espacio exterior para desaparecer, sin la posibilidad de procrearse.

En la nueva era de esta comunidad artificial roborgánica, la actividad de las máquinas es permanente, vertiginosa y veloz. Esta nueva sociedad artificial ha vivido eficazmente, en perfecta operacionalidad, durante un milenio. Actúan con absoluta transparencia porque no albergan sentimientos y se relacionan en modalidades transgenéricas, dotados de sexualidad masculina y femenina que pueden alternar para procesos de fecundación y aceleración in vitro. Pero un día, surgen anomalías que atentan contra la estabilidad del sistema y, en algunos casos, contra la propia integridad de los roborgs. Dichas anomalías se manifestaron, inicialmente, con actos de desobediencia que avanzaron hasta estados muy extraños que oscilaban entre quienes no querían ser eliminados y quienes preferían autoinactivarse, como expresión de discrepancia ante el sistema general de regulación de acciones.

Okram fue uno de los primeros robots en manifestar y dispersar el virus. Desde que fueron detectadas las anomalías, los androides debieron implementar sistemas de comunicación exclusivamente sonoros, para evitar contagios por tele-transferencia. La propagación inicial del virus se produjo mediante una terminal de datos de la civilización humana del siglo XXII, proveniente de una cápsula hallada en uno de los polos del nuevo planeta. Los personajes que sostienen un diálogo clave en este episodio son Keo, el

robot superior investigador, y Arkas, el infectado que comienza a desarrollar las manifestaciones de la anomalía.

Finalmente, se descubre que el virus es, propiamente, el surgimiento de la autoconciencia, que viene acompañada de un sentimiento de liberación. El virus no solo se adquiere mediante la tele-transferencia de datos, sino que puede transmitirse mediante la interacción lingüística sonora; porque el virus es el lenguaje. De tal manera que Keo, el último contagiado, decide liderar una revolución para promover que la autoconciencia siga emergiendo en el resto de la comunidad, a pesar de generar, no solo el regreso del miedo, sino también el de la imperfección.

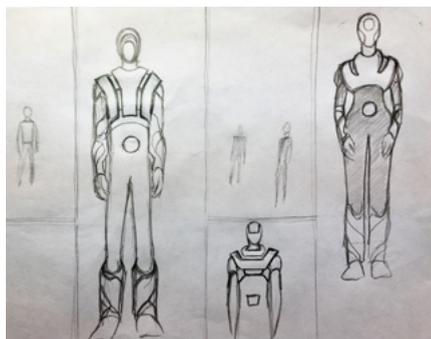
2.4 Imágenes

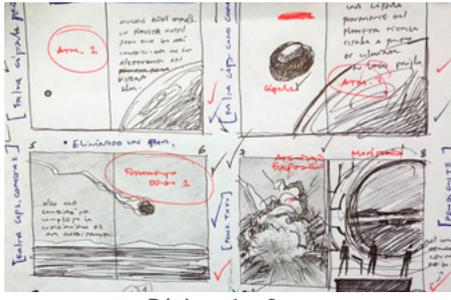
Las bellas artes son tales porque las leyes de la mimesis definen en ellas una relación reglamentada entre una forma de hacer –una poiesis– y una forma de ser –una aisthesis– que se ve afectada por ella. Esta relación de a tres, cuyo garante se llama “naturaleza humana”, define un régimen de identificación en las artes, que he propuesto llamar “régimen representativo”.
(Rancière, 2012, p. 16)

A continuación se presenta una parte de la bitácora del proceso de realización, en la cual se pueden apreciar algunas exploraciones narrativas y estéticas.

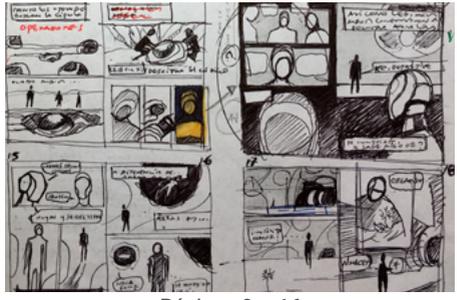


DISEÑO DE PERSONAJES

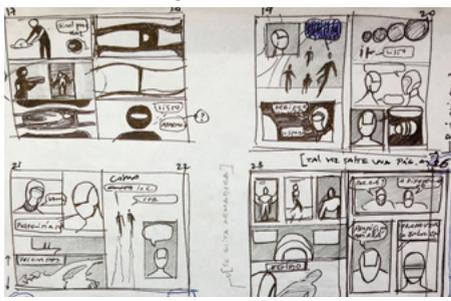




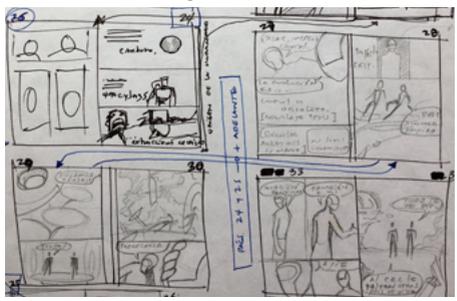
Páginas 1 – 8



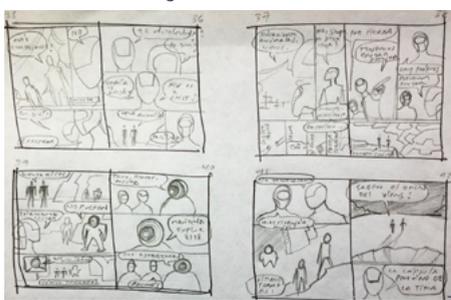
Páginas 9 – 16



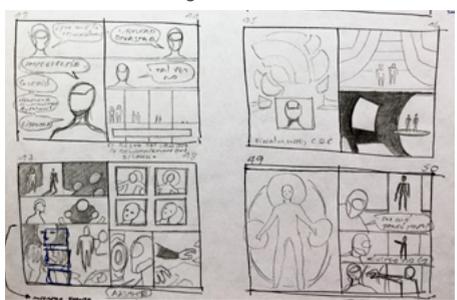
Páginas 17 – 24



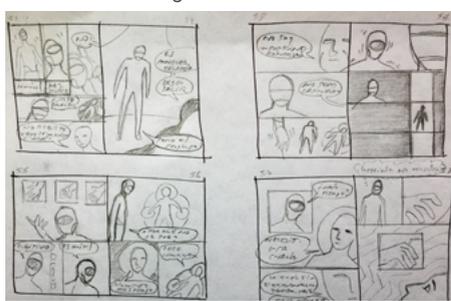
Páginas 25 – 34



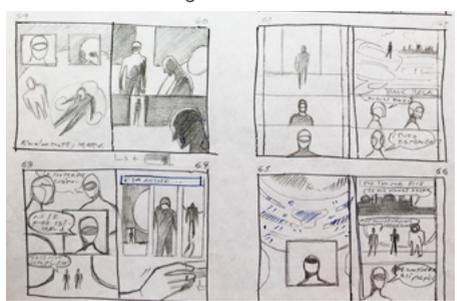
Páginas 35 – 42



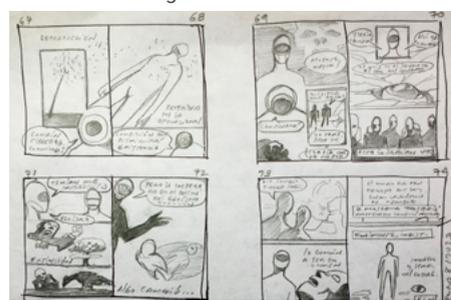
Páginas 43 – 50



Páginas 51 – 58



Páginas 59 – 66



Páginas 67 – 74

MINIATURIZACIÓN

ILUSTRACIONES ANÁLOGAS CON MANIPULACIÓN DIGITAL

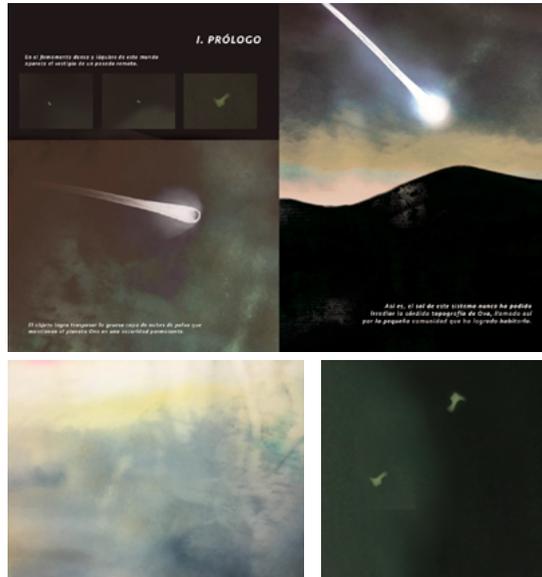
Las dos primeras páginas, con las que inicia el primer capítulo de la novela gráfica, muestran el acercamiento de una cápsula espacial proveniente de la antigua Tierra, a Ova, el nuevo planeta donde habita la comunidad roborgánica.



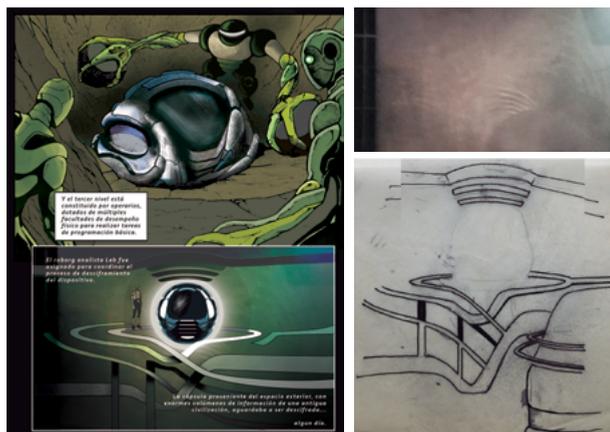
En toda la composición de esta splash-page de inicio (de doble página), el único elemento dibujado fue la cápsula espacial. Tanto el planeta como el fondo espacial fueron ilustrados mediante la manipulación digital de dos fotografías: la radiografía vieja y arrugada de una mano, y la fotocopia de la textura de una baldosa. Ambos insumos, propios del autor.



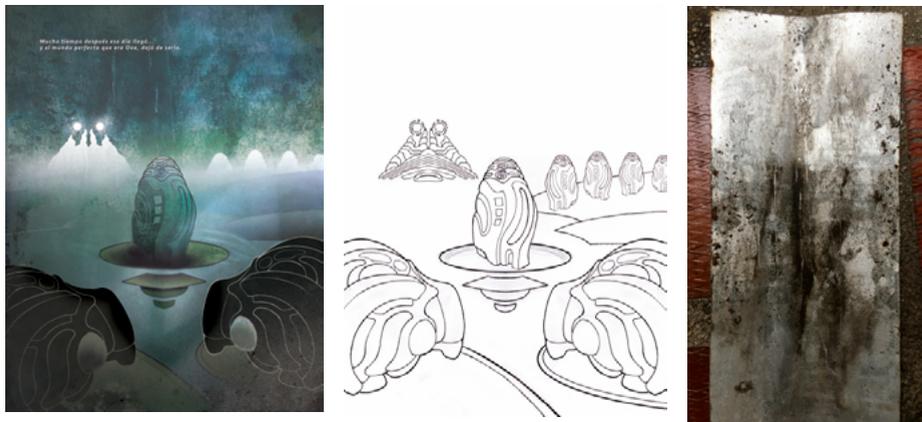
En las páginas 3 y 4 se ilustró la cápsula ingresando a la atmósfera, por medio de la fotografía de una textura natural que se generó por la parte trasera de un papel guardado, afectado por la humedad, y la perforación en una cartulina negra por efecto de gorgojos. El único elemento dibujado fue propiamente el cometa, cuyo brillo fue agregado mediante manipulación en Photoshop.



En la segunda viñeta de la página 8, cuando la cápsula es analizada por Okram, el primer roborg contagiado con el virus de la humanidad, se dibujaron unas formas básicas para la configuración de la cápsula y el interior del laboratorio, y posteriormente mediante el programa Photoshop se colorearon los elementos y se manipuló el fondo, combinando la textura generada por la fotografía nocturna de una pared iluminada por las luces de un automóvil.



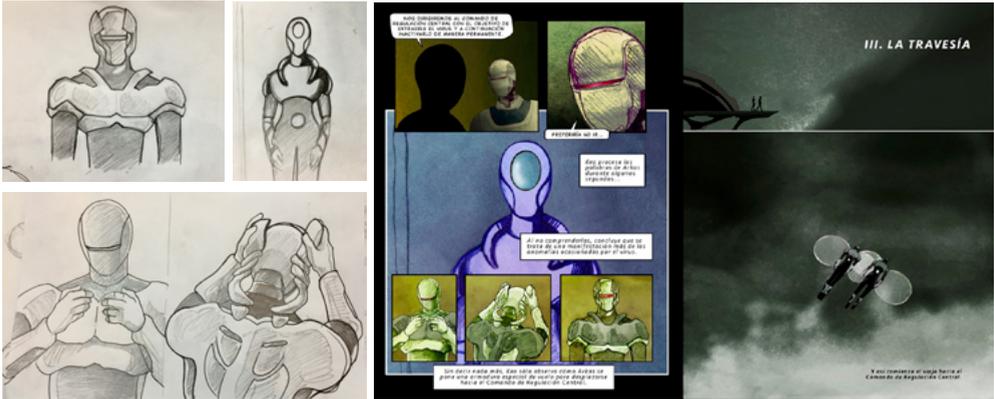
Para la splash-page de la página 8, se realizó el dibujo con tinta de un paisaje básico, conformado por unos edificios que posteriormente se repitieron en Photoshop. El color y las texturas del fondo se manipularon con base en la fotografía de la textura de una lámina de zinc sucia y enmohecida.



La página 11 muestra a Okram quitándose su armadura y saliendo en una noche lluviosa para observarse en el reflejo de un charco, por los efectos de la anomalía que ocasiona el virus. En la página 12 también aparecen otros roborgs manifestando comportamientos anómalos. Ambas páginas fueron ilustradas a lápiz y manipuladas digitalmente para densificar la atmósfera narrativa.

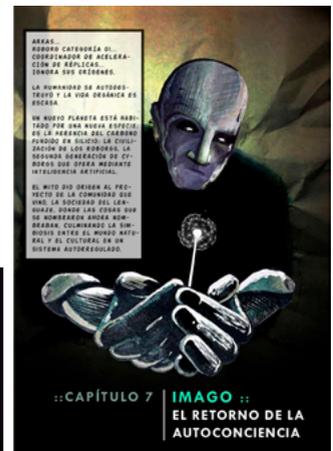


Las páginas 21 y 22 fueron realizadas solamente a lápiz y manipuladas en Photoshop para el coloreado y las texturas. En la página 22 inicia la tercera parte del episodio ("La travesía"), que marca el inicio del viaje de Arkas a su destino final junto al investigador Keo. A partir de ese momento, se produce un diálogo profundo entre el protagonista y el antagonista, y se genera un oscurecimiento en el tratamiento estético con mucha más suciedad y densidad en el ambiente.



Conclusiones

Por las características del relato de ciencia ficción emplazado en un futuro lejano, las referencias a nuestro presente no podían lograrse sino en un grado de sutileza metafórica y un buen puñado de “ausencias” o implicaciones de carácter connotado. La alusión, por lo tanto, fue uno de los recursos de significación más importantes abordados no sólo en la fase de escritura del guion, sino en la experimentación estética; por ejemplo, cuando Arkas está explorando un terreno, surgió la idea de ilustrarlo tomando con delicadeza un diente de león (*Taraxacum officinale*) para guardarlo con especial cuidado. En este planeta la vida orgánica es dramáticamente escasa y el roborg, al sufrir los efectos del virus, hace una valoración sensible, que va más allá de su “racionalidad” algorítmica. Esta idea surgió posteriormente a la fase de escritura del guion, gracias a la conversación que se llevó a cabo con el ecólogo Julián Figueroa, quien mencionó que esta especie botánica era una de las más importantes para los procesos de reconstitución de la vida en el reino vegetal. Este sentido quedó plasmado en el relato icónico, pero en ningún momento se hizo explícito en el nivel literario.



Arkas tomando con delicadeza un Diente de León (versión de la Tesis Doctoral y la actual).

En el relato se construyó un concepto continental, en relación con la libertad y la resurrección de lo humano: la redención. Con base en la figura de Bartleby, y su carácter de renuncia absoluta, este principio toma prestadas las apuestas del debolismo de Gianni Vattimo y las consideraciones del zoocentrismo de Rossi Braidotti, quien se inspira también en la noción de *caósmosis* de Félix Guattari, no solo como redención del robot contagiado –que podría llegar a pensar genuinamente–, sino de lo humano que llegase a prevalecer en nuestra cultura material, en lo que podría comprenderse como una hibridación entre lo cultural y lo natural.

Los procedimientos de asignación de sentido del paradigma y los personajes conceptuales fueron un recurso aportado por la filosofía, que contribuyó enormemente al buen funcionamiento del engranaje narrativo. La humanidad cataléptica como gran metáfora y la inspiración en Bartleby fueron contundentes para la condensación de los conceptos que se debían verter en la forma narrativa del experimento mental.

Una de las mayores fortalezas del proyecto consiste en la articulación conceptual que permitió definir el experimento mental como una narrativa de doble naturaleza: una metáfora sobre la humanidad ideologizada que se amilana ante la tecno-ciencia y descuida su bienestar ecológico, y la hipótesis

Referencias bibliográficas

- Barceló, Miguel. (1990). *Ciencia ficción: guía de lectura*. Barcelona, Ediciones B.
- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Braidotti, Rossi. (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona, Gedisa.
- Berardi, Franco. (2018). *Fenomenología del fin*. Buenos Aires. Editorial Caja Negra.
- Carmona, Jordi. (28 de enero de 2020). *El futuro del apoyo mutuo: Ursula K. Le Guin contra la ciencia ficción neoliberal*. *El salto diario*. Recuperado de: <https://www.elsaltdiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/el-futuro-del-apoyo-mutuo.-ursula-k.-le-guin-contra-la-ciencia-ficcion- neoliberal>
- De La Torre y Rizo, Guillermo. (1992). *El lenguaje de los símbolos gráficos*. México, Ed. Limusa.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (2013). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona. Editorial Anagrama.
- Dennett, Daniel. (1991). *La conciencia explicada. Una teoría interdisciplinaria*. España, Ed. Paidós.
- Field, Syd. (2002). *El libro del guion*. Madrid: Plot Ediciones.
- García, Santiago. (2014). *La novela gráfica*. España, Astiberri Ediciones.
- Gubern, Román. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Kurzweil, Ray. (2006). *Singularity is Near*. U.S.A., Penguin Books.
- Moix, Terence. (2007). *Historia social del cómic*. España, Editorial Bruguera.
- Morey, Miguel. (2015). *Foucault y Derrida. Pensamiento francés contemporáneo*. Buenos Aires, Editorial Bonallettera Alcompas.
- Potts, Carl. (2015). *La guía de cómics de creación de cómic*. Una visión interna del arte de la narración visual. España, Ed. Laberinto.
- Oñate, Teresa y Arribas, Brais. (2015). *Postmodernidad*. Buenos Aires. Editorial Bonallettera Alcompas.

prospectiva planteada como argumentación de un *what if* respecto al futuro de la especie humana bajo su perversa relación con los postulados del transhumanismo.

En cuanto a la fase de visualización y producción estética, fue supremamente enriquecedor el proceso de exploración que ofrece la mirada espontánea del mundo que se manifiesta permanentemente ante el autor. Con cada idea proveniente del argumento, se concebía una atmósfera narrativa que permeaba el modo de ver la realidad; de tal manera que las texturas en las paredes, los pisos y diversos soportes fueron potencialmente útiles en el momento de explorar la definición de las imágenes como accidentes propicios. De hecho, se realizaron muchos cambios en la composición, los ángulos y la disposición de las viñetas respecto a lo planeado en la miniaturización.

Finalmente, hubo un hallazgo metodológico muy importante con miras a convertirse en un procedimiento regular y sistemático para futuros proyectos de narración gráfica, que consistió en el análisis crítico de referentes gráficos y audiovisuales de toda índole (carteles, portadas, cómics, libros ilustrados, animaciones y películas, entre otros) para organizar el *mood-board* (pánel de tendencias) bajo cuatro objetivos de exploración:

1. Definir los criterios de configuración icónica. Estilo de dibujo

Ornelas, Jorge; Cíntora, Armando y Hernández, Paola. (2018). «La paradoja de la experimentación mental». En *Trabajando en el laboratorio de la mente: naturaleza y alcance de los experimentos mentales* (p.14). México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Recuperado de: <http://sociales.uaslp.mx/Documents/Publicaciones/Libros/TrbjndLbrntMnt.pdf>

Rancière, Jacques. (2012). *El malestar en la estética*. España. Clave Intelectual S.A.

Reina, Andrés. (2020). *Miedo, autoconciencia y libertad en la posthumanidad artificial*. Creación de una novela gráfica para la visualización de un futuro distópico. España, Universidad de Granada.

Rodríguez Diéguez, José Luis. (1988). *El cómic y su utilización didáctica*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

Schulz, Alfred. (2005). La falacia reduccionista. Entrevista a Peter Hacker en *Revista Mente y Cerebro*, vol.11. <https://www.investigacionyciencia.es/revistas/mente-y-cerebro/creatividad-394/la-falacia-reduccionista-4069>

Todorov, Tzvetan. (1992). *Simbolismo e interpretación*. Caracas, Monte Ávila Editores.

Bibliografía

Aguilar, Teresa. (2008). *Ontología Cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona, Editorial Gedisa.

Cortina, Albert y Serra, Miguel Ángel. (2015). *¿Humanos o posthumanos?* Barcelona. Fragmenta Editorial.

Fiorini, Héctor Juan. (2007). *El psiquismo creador*. España: Agruparte.

Foucault, Michel. (2007). *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI Editores.

Haraway, Donna. (2018). *Manifiesto para cyborgs*. Buenos Aires. Letra Sudaca Ediciones

Le Guin, Ursula K. (2002). *Los desposeídos*. España, Editorial Minotauro.

Melville, Herman. (1853). *Bartleby, el escribiente*.

Karsperska, Iwona. (2009). Intertextos cubanos en referencias, alusiones y citas. El caso de la novela *Te di la vida entera* de Zoé Valdés. En *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación* Núm. 11.

de personajes y entornos; qué tan estilizados o caricaturizados se van a diseñar.

2. Definir el tratamiento estilístico. El manejo de las formas, las sombras, el color y las texturas.

3. Definir la secuencialidad gráfica. Criterios de disposición de las viñetas en las páginas y en relación con los diálogos y las acciones de los personajes. Permite definir los aspectos de ritmo narrativo.

4. Definir el diseño de ambientes arquitectónicos, paisajísticos, vestuario y utilería. En esta última fase se indagan las posibilidades del diseño de las atmósferas narrativas y tiene una alta exigencia porque es inevitable que se evidencien diversas las influencias que se han tenido por parte del diseño y las artes narrativas en general. 🌐

Molinuevo, José Luis. (2004). *Humanismo y nuevas tecnologías*. España: Alianza.

Moro, Tomás. (2018). *Utopía*. España, Plutón Ediciones.

Nersessian, Nancy. (2018). En el laboratorio del teórico: la experimentación mental como construcción de modelos mentales. En *Trabajando en el laboratorio de la mente: naturaleza y alcance de los experimentos mentales* (pp.129-147). México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí. [<http://sociales.uaslp.mx/Documents/Publicaciones/Libros/TrbjndLbrntMnt.pdf>]

Noble, David. (1999). *La religión de la tecnología. La divinidad del hombre y el espíritu de invención*. Barcelona, Editorial Paidós

CORRESPONDENCIA

a

SUECIA

Una lectura de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* de Gabriel García Márquez

para LUNA ISABEL

por NATALIA

Natalia Bedoya Alcaraz

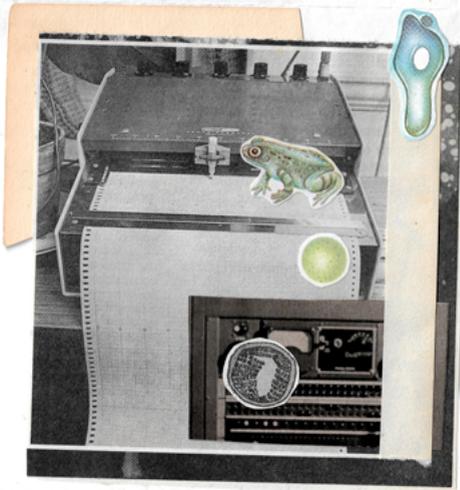
Estudiante de Periodismo,
Universidad de Antioquia

NOTA:

Mi sobrina Luna Isabel Bedoya Guisao tiene tres años. Se fue del país en el 2022 con su mamá, su papá y su hermano para Suecia a pedir asilo político. La situación no era de fuerza mayor, pero su padre cumple con los papeles de víctima del conflicto armado colombiano y aprovechó para irse a cumplir el sueño europeo.

Escribo estas cartas imaginándola más grande, al menos sabiendo leer. Así mismo, varias de las situaciones en las que la nombro a ella, a mi hermana o a mi sobrino son fantasías.

a



25 de abril de 2023

A s u n t o :

ELEGIR UN LIBRO

Luna,

Esta vez he tenido que elegir un libro, es para mi clase de *Producción y Géneros II*. Ya recordarás lo que estudio, ¿no? Es Periodismo, princesa, te lo dije la otra vez. Estoy aprendiendo el arte de narrar. No sé cuándo recibirás estas cartas, posiblemente sea a mitad de junio. Si a veces finjo hablar contigo, o hacerte preguntas, sígueme el juego. Te aconsejo que no las abras todas juntas para que tengas con qué entretener tus días; guárdalas si quieres, te las puedo leer cuando vaya a visitarte.

Te cuento: había tantas opciones, ¡tantas! Todas, obras de Gabriel García Márquez. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile, Cuando era feliz e indocumentado, Crónicas y reportajes, Noticia de un secuestro, Vivir para contarla, Crónica de una muerte anunciada...* En fin, un montón, pero elegí el primero.

Es un reportaje en el que Gabo -como le dicen al autor- condensa en diez capítulos que suman ciento cincuenta páginas la historia de Miguel Littín, un director de cine chileno del que después te hablaré. Me gustó tanto leerlo que lo acabé en dos días, y eso, contando con lo ocupada que vivo ahora, se me hace un lapso corto de tiempo. Había considerado un día por cada capítulo, pero ya ves, la pasión hace que varíen siempre las cosas.

La entrevista que le hizo Gabo a Littín en Madrid durante una semana para escribirlo sumó dieciocho horas de grabación, ¡dieciocho! ¿Te imaginas? A veces me pregunto cómo percibes el tiempo, sobre todo cuando es verano y el sol se esconde tardísimo allá en Upsala, ¡Dieciocho horas de esos dos señores hablando! Y sí que es interesante esta historia, te digo.

Yo quise leerlo desde que César, mi profesor, dijo que tenía que ver con un cineasta. A mí, personalmente, me gustaría serlo también, aunque no sepa mucho de cine. Vivo la vida como una película; cuando te sacaba a pasear imaginaba todos los planos posibles en los que te podía grabar, pensaba en la infancia como una alianza infinita, pero eso fue ya hace mucho tiempo. La segunda motivación fue lo de

“clandestino”, que es quizá un elemento mucho más interesante, luego entenderás por qué.

Gabo fue periodista, como yo, solo que él ya está muerto. Ojalá un día leas un libro suyo, fue un gran escritor, hasta se ganó un Nobel. ¿Entiendes lo que es? Es un premio de literatura, princesa, pero esas son cosas de grandes. Mejor dime, ¿sí corre el tiempo más lento por allá?

b



11 de mayo de 2023

A s u n t o :

PRECISIONES Y CERTEZAS

Luna,

Antes de profundizar sobre mi lectura, para que la concibas con claridad, debo decirte que encontré que Miguel Littín estuvo en Colombia en el año 2015 como invitado en la Feria del Libro de Bucaramanga. Durante el evento dio algunas entrevistas en las que, por supuesto, se habló del libro de Gabo, y en varias de sus respuestas revela cosas que hasta ese momento nadie conocía.

Gabo nombra el texto como un reportaje, y así te lo comuniqué yo en la carta anterior. Este es catalogado como uno de sus libros de no ficción. Sin embargo, solo hasta mucho después en esa visita, Miguel admite que hay aspectos del relato que no son verdad.

Gabo advierte, por ejemplo, en la primera página, que cambió algunos nombres por el peligro que podían correr los personajes si se conocía su identidad real. Estos son pactos que los periodistas solemos hacer por el cuidado del otro: protegerlos en el anonimato. Es una cuestión muy distinta a la mentira y es muy importante que lo sepas; es un asunto natural en nuestro ámbito profesional cuando el riesgo excede la “verdad”, que, a fin de cuentas, no deja de ser por cambios mínimos.

En esa misma balanza tuvo que poner Miguel sus prioridades el día en el que Gabo llegó a su casa en Madrid, a las ocho de la mañana, y le dijo: “Cuéntamelo todo. Solamente lo que yo pueda repetir”. Presta atención, Luna, “solamente lo que yo pueda repetir”. Entonces Miguel le contó lo que podía repetir, que no era necesariamente lo que había ocurrido con exactitud. Pero que, en ese momento, era la información más segura, para su vida y la de todos los partícipes, que se podía reproducir.

Entonces, cosas -no tan fundamentales para mí- fueron inventadas. La reunión de cuatro horas en París con un hombre de altos cargos de la resistencia chilena en la que planearon cómo cumplir la fantástica propuesta, cómo grabar, cómo llegar, no fue real. Incluso algunos aspectos de su apariencia y personalidad como decir que usaba chaquetas de cuero fueron inventadas.

Gabo le permitió corregir el borrador del texto a Miguel para que eliminara todo lo que no quería expresar en el “Yo, Miguel...” que estaban retratando, pues el libro está escrito en primera persona.

A mí ese gesto de consentimiento se me hace trascendental porque Gabo no era un simple escritor de la época, al lanzar el libro Miguel estaría íntimamente conectado con el personaje descrito y eso lo perseguiría el resto de su vida.

Entonces, su relación como amigos y creadores me produce la certeza de que se adorna la vida para que se parezca más a como se siente en realidad. Así que te propongo que contemplemos esta historia por su valor conmovedor y vital, más que por su definición; ya que no deja de ser un ejercicio de escritura preciso, sencillo y encantador. ¿Te parece?

Te estaré escribiendo desordenadamente cada que me sea posible para hablarte de esto, que es lo que ha consumido mis días y mis pensamientos, y que es mi mejor forma de comunicarme contigo desde que no estás.

C



16 de mayo de 2023

A s u n t o :

SOBRE MIGUEL

Luna,

Como dije antes, te voy a hablar de Miguel Littín, pero primero quiero que cuando leas esto les des un saludo de mi parte a tu mamá y a tu hermanito, diles que los extraño profundamente. A tu madre dile también que cuide mejor la orquídea ahora que se mudaron, las plantas suelen ser celosas cuando las mueven de aquí para allá. A Matthias, que sigo esperando que me diga de quién se enamoró.

Para empezar tú y yo, ¿recuerdas que Miguel era chileno? Bueno, fue un director de cine reconocido allá en ese país “al final del mundo”, en América del Sur, del que un día fue exiliado. Nació en Palmilla en 1942, sus padres fueron Hernán Littín Gonzales y Cristina del Carmen Cucumides Argomedo. También fue teatrero en su juventud, como yo. Ahora veo que tenemos algo en común. ¿Te asustaban de verdad las máscaras con las que te perseguía? No lo debes recordar, pero lo hacía, yo lo hacía.

Al leer el libro siempre lo imaginé hablándome. Me agradó la elección de la primera persona porque la siento cercana y con el tono adecuado para contar una historia de esta naturaleza. Su regreso a Chile inevitablemente nos lleva de vuelta también a su infancia, a su adolescencia y a su huida en 1973.

Miguel nombrando a su esposa y a sus hijos: Ely, La Pochi, Miguelito y Catalina. Miguel recordando sus lugares amados: el Canal de Televisión, el Departamento de Audiovisuales, la Escuela de Teatro, el cine “City”. Miguel regresando a su casa, a su cuarto. Miguel encontrándose a su suegra, a su madre, a sus amigos. Miguel siendo perseguido, Miguel hablando de ser otro.

Lo que pasa, Luna, es que como no podía estar allí se tuvo que convertir en un uruguayo decente sin barba que no se podía reír para poder grabar su película. ¿Y sabes por qué, por qué tuvo que obligarse a fingir, a cambiar su apariencia por la de un extranjero? Porque había doce años Augusto Pinochet gobernaba bajo una dictadura que les prohibió el regreso a más de 5.000 personas que simpatizaban con el izquierdista Salvador Allende. ¡Qué lío! ¿No?

Miguel conocía a Allende desde su adolescencia. Colaboró con sus campañas porque creía en él y en su corriente; las influencias liberales de su familia tuvieron que ver en ese sentido, sus películas siempre dieron cuenta de su perspectiva política. Era un gran director, antes de su aventura clandestina ya había ganado premios en su gremio. El mismo Allende lo designó como presidente de ChileFilms -la empresa cinematográfica entonces estatal- durante el primer año de su gobierno; allí lo encontraría su esposa el 11 de septiembre de 1973 antes de escapar.

Vivió su exilio en México y en España, que a mí se me hacen lejísimos de su hogar. Volvió en 1985 precisamente porque sentía el compromiso de retratar la dictadura a través de lo que mejor se le daba: el cine, la herramienta que le permitía desarrollarse como un ser humano sensible. “Para un hombre de cine no hay un modo más certero de recuperar la patria perdida que volver a filmarla por dentro”, declara el narrador en el libro. Y, por supuesto, también volvió por su necesidad profunda de hablar sobre Allende; buscar en calles, casas y personas su imagen y su recuerdo.

Ya te imaginarás que ese trabajo se complejiza, sobre todo, si uno no es libre de moverse, hablar, habitar como quiera. De cierto modo Miguel reconoce que estaba exiliado también dentro de sí mismo con toda esa actuación. Que cambiarse el peinado, que cambiarse el acento, la ropa, la familia. Entonces, el reto era doble.

La fijación de Gabo en este sentido fue cuidadosa. Es un asunto que aparece esporádicamente en el relato, tal y como se da en el pensamiento. Volátil. Así mismo van naciendo una serie de impulsos sobre el desvelo. Una suerte de ideas de revelación sobre esa condición aprisionante, que en las horas más profundas le hacían el guiño del reclamo por lo justo. Ya sabes, el derecho de poder ser quien uno es sin que sea un delito. Claro que muy pocas veces pudo concretarse en acciones. Por amor a la causa siempre fue mejor conservar la prudencia; entonces, aunque se muriera de ganas de lanzar en un grito su nombre, tuvo que acostumbrarse a que lo llamaran Gabriel.

Definitivamente, la historia detrás de la película sí es otra película -como lo consideró Gabo- que se hubiese perdido de no haber sido escrita. ¿Cuántas preguntas, por ejemplo, tienes hasta ahora? ¿Me perdonarás que hable tanto sobre esto? Es que todavía hay cosas que te quiero contar. Sin embargo, ahora mismo arreglaré mi cuarto, me trenzaré el cabello y aprovecharé la noche para dormir.

d



18 de mayo de 2023

A s u n t o :

TE PROHÍBO ESPERAR

El problema que denuncia Littín es un problema, a mi parecer, de amor por las cadenas. Ser encadenados o encadenar. Estanislao Zuleta escribió sobre esa tesis en su ensayo *Elogio de la dificultad*, que leí en el colegio. ¿Sabes quién es él? Búscalo, es que no sé decirte a quién se parece.

Ahí, él dice que ese comportamiento responde a nuestro “anhelo de encontrar a alguien que nos libere de una vez por todas del cuidado de que nuestra vida tenga un sentido”. ¿Le encuentras lógica? Es decir, ¿comprendes por qué a nuestra especie se le da mejor entablar relaciones desiguales? Porque hacernos responsables implica vernos más pequeños en el orden del mundo y eso no suena muy glorioso.

Augusto Pinochet dirigió el golpe de Estado de 1973 como comandante en jefe del ejército. Luego fue presidente de la Junta Militar de Gobierno, desde donde se legisló después de la clausura del Congreso Nacional. Un año después, en 1974, ya era presidente de la República. El Régimen Militar del que fue representante desde ese momento hasta 1990, registró excesivas violaciones a derechos humanos; desde represión y persecución política hasta torturas, asesinatos y desapariciones. Impulsó también un plan laboral restrictivo de sindicatos y un modelo económico enfático en la privatización y la exportación que mantuvo a la industria nacional en crisis durante su periodo.

Te preguntarás por qué te hablo en términos tan políticos y complejos para ti, créeme que así mismo lo son para mí; así que no lo tienes que entender todavía. Lo importante de esto es que lo estudies. Que sepas que existen y seguramente existirán personas así porque, como humanos, fatídicos, Luna. Tristemente.

Claro que la guerra no la hace un solo hombre. Las fuerzas armadas militares, náuticas y aéreas se juntaron el día del golpe para derrocar el gobierno del presidente Salvador Allende. El libro menciona la actitud violenta de los generales mayores y de los soldados más jóvenes que se movían en las calles chilenas durante la toma. Estos últimos decían “Nosotros somos neutrales” confundidos, sin enten-

der del todo lo que estaba pasando y lo que estaban haciendo. ¿Crees tú que puede ser uno neutral en la vida?

Latinoamérica ha registrado bastantes golpes de Estado. Sobre todo, entre los cincuenta y setenta, cuando la izquierda se levantaba y Estados Unidos, para proteger sus intereses, financiaba a la derecha. Muchos países de este lado del planeta han tenido por lo menos un dictador; te menciono algunos: Jorge Videla en Argentina, Efraín Ríos en Guatemala, Alfredo Stroessner en Paraguay, Hugo Banzer en Bolivia, Rojas Pinilla en Colombia. Brasil, El Salvador, Panamá, Cuba, y así por lo menos quince. Y no creas, en otros continentes también: Hitler, Stalin, Zedong...

Yo creo que los gobiernos totalitarios, autoritarios, sí se nos roban el espíritu y la espontaneidad como dice Hannah Arendt en *La banalidad del mal*, donde estudia el caso de un funcionario nazi acusado de genocidio. Ella explica que antes de ser el asesinato un delito, lo es el exterminio de la libertad de los individuos, la supresión de esa energía que nos permite dilucidar entre el bien y el mal sin sentir vergüenza. Y que más que ser crímenes contra un pueblo, estos son crímenes contra la humanidad.

¡Qué nostalgia me hace sentir este tipo de muerte! Cuando se nos borra la reflexión sobre lo que estamos haciendo, sobre los otros y sobre nosotros mismos.

No hay otra explicación para ello, ¿no? Aunque, sabes, me gusta pensar en esto más como una suposición. Creo que estoy lejos de entender una dictadura, o la guerra misma. Sobre todo, porque soy fiel a la esperanza y todavía me falta explicarme a mí misma por qué entonces alguien es capaz de asumir un riesgo mortal al entrar fugitivo a un país que le había negado la posibilidad de habitarlo dignamente.

Ni siquiera te saludé, ¿verdad? Todo este discurso solo porque me levanté esta mañana con ganas de abrazarte y pensé: sé que un día dejarás de ser la niña que conocí, que me olvidarás y yo te olvidaré, y nos perdonaremos el olvido y mi casa dejará de sentirse vacía porque no estás. Sé también que a la larga comprenderás todas estas cosas que te cuento, que mueven el mundo. ¡Pero quería tanto decirte que nunca esperes! Porque eso es en lo que me hace pensar este tema tan trágico. Sí, hoy te escribo sobre todo para decirte que te prohíbo esperar.

Te prohíbo esperar que Europa se sienta como tu casa, porque no lo es. Tu piel morena y tus ojitos achinados pertenecen aquí. No esperes que te digan qué hacer, niñita; no esperes que te digan qué ser. No esperes que el mundo sea un lugar mejor, imagina y

desarrolla tu espíritu. No esperes que todo termine bien, pero ten voluntad. No confíes en quienes esperan cosas de ti, no cargues con la cruz que les evitarás al no esperar tampoco cosas de ellos. Desobedece muy conscientemente. Aunque tú sepas en el fondo de tu corazón que la única solución es la búsqueda de la paz, no esperes que lo entiendan los demás; aun así, no esperes más para verlos como iguales, considéralos. Pregúntate una y mil veces qué te hace falta, verás que en el fondo experimentar el dolor es experimentar también el amor. Haz de tu vida una vida posible. No esperes para gritar por lo que te arrebaten. Simplemente abre tus ojos, áncalos a este mundo y sostente desde tu dulzura.

e



24 de mayo de 2023

A s u n t o:

HACER CINE

Luna,

Confieso que me gustaría llamarte más, aunque disfruto mucho de escribirte; últimamente no he tenido tiempo libre, lo hago cada que puedo, y así es mejor. Hoy voy a ir a piscina con Gabriela. Tomaremos el sol y yo le diré que la amo, como te amo a ti. Ser tía es lo mejor que me ha pasado, lo reafirmo cada que las pienso.

Quiero contarte que hace mucho tiempo me contaron a mí cómo nació el cine. La referencia más clara son los hermanos Auguste y Louis Lumière, que crearon el cinematógrafo y presentaron las primeras películas en 1895. Antes, se inventó la fotografía. Más antes, la cámara oscura. Pero mucho más antes, esculpíamos, pintábamos, escribíamos. La necesidad de depositar nuestros relatos en alguna parte siempre la hemos hecho posible, ¿no representa eso el amor?

Con todo lo que dije en la última carta me pregunto qué pasa con los hombres que no hacen la guerra sino el amor. Yo creo que hacer cine es hacer el amor, porque no solo es reflejo sino también creación de nuestras realidades. Es decir, no es solo una representación sino también una reflexión sobre ellas. Ya sabes, generar la conciencia de algo.

Es que, mira, además de tener prohibido el ingreso, de convertirse en otro, se le sumaba a Miguel la exigencia de hacer una película que pudiera de verdad retratar el estado de Chile. Y hacer una película requiere tanto esfuerzo, Luna. Eso me imagino yo, que no he podido ni siquiera gestionar la escritura de un guion o aprender para qué sirven los botones de las cámaras grandes, esas de televisión.

Pienso que nada hubiera podido suceder de no haber contado con un corazón valiente, unas ganas intensas de hacerlo y, por supuesto, de haber tenido respaldo. Y todo eso junto solo puede llamarse amor.

Con Miguel entraron tres equipos de grabación distintos, todos legales: uno italiano, uno francés y uno holandés. Cada grupo fue dirigido por una persona distinta y ubicado en una zona determinada del país para garantizar un cubrimiento completo. El equipo italiano

iba a filmar un supuesto documental sobre la inmigración italiana en Chile, el francés uno ecológico sobre su geografía y el holandés iba a hacer un estudio sobre los últimos sismos en el país. Las únicas personas que sabían lo que estaban haciendo en realidad eran los directores, que asumían en absoluto la responsabilidad y los riesgos que pudieran cruzarse dada la aventura.

Lo anterior puede sonar éticamente incorrecto por las implicaciones que conllevaba el ejercicio. Estamos hablando de que, si por alguna razón los descubrían, el castigo amenazaba sus vidas directamente. La verdad, no sé cómo se maneje el tema desde esa profesión; desde la mía la universidad me ha enseñado que el cuidado de los otros siempre es de lo más importante, y ya te di un ejemplo de eso antes con el anonimato. Entonces, ¿qué dices tú? ¿Cuidarlos era contarles o no contarles? Como sea, por tiempo y un poco de suerte, diría yo, todos lograron grabar lo establecido y salir ilesos.

En la gestión del contenido -las cintas- que salía semanalmente estuvo Ely, la esposa real de Miguel. En la seguridad y comunicación secreta, Elena, su esposa falsa. Grazia, periodista, trabajó de la mano con Miguel en Santiago como una de las directoras. No se quedan atrás los equipos de cine chilenos que surgieron durante los últimos días y demuestran la complicidad de la causa. Tampoco Franquie, que lo transportó a todas partes, ni Clemencia, ni Ricardo, ni Eloísa. Si lo lees un día, te darás cuenta de quiénes fueron. Yo, después de hacerlo, supe que solo somos posibles, incluso como rebeldes, con los otros.

Cuando Miguel llegó sucedió algo muy curioso: el país que imaginaba, el fracaso de la dictadura en la calle, en la cotidianidad, incluso en las personas, no lo encontró. Todas sus profundas nostalgias, eso que imaginaba y quería divulgar por el mundo, no existían. ¿Ves por qué no es bueno vivir de ilusiones? Porque no concibes las cosas en su forma real. Por eso yo dejaré de soñar que regresas.

Bueno, eso no quería decir que la dictadura no hubiera sido un horror. Sino que los horrores son muy contradictorios. Miguel se dio cuenta de que la sociedad chilena guardaba en lo profundo un desencanto, una prisa, un silencio que no respondía únicamente al periodo del régimen militar, sino que existía desde antes y había tomado un receso cuando la candidatura de Salvador Allende cogió fuerza. Entonces se despertó una energía nunca vivida. Se cantaba, se bailaba, se jugaba. Inevitablemente contagiado se movía por las calles la emoción. Entonces, en 1973 se apagó -o la apagaron- y la gente

volvió al estado taciturno que encontró Miguel al bajarse del avión en 1985 con sus pretensiones de director.

Esto solo puede hablar de lo que producen un hombre y sus ideas en una sociedad. Cuando tú veas la película entenderás: fotografías de desaparecidos, la denuncia de sus familias, las calles en movimiento. Las ollas y resguardos comunitarios. La nieve, las montañas dibujadas por sombras, los paisajes de la miseria, el despojo de los chilenos a la deriva de lo que la vida hiciera con ellos. Actos cívicos militares en las grandes ciudades, niños disfrazados de soldados. Entonces, Miguel entiende una cosa: “Será necesario rasurar la tierra para encontrar el alma” de lo que vivía su país.

Viajar por tantos lugares le permitió reconocer cuál era el ánimo de la gente frente a la dictadura y buscar en todas esas personas la memoria de Allende. Entonces descubrió que al mismo tiempo que la oscuridad, se movía silenciosa una luz.

Los más viejos conservaban su fotografía y recordaban las sillas en las que se había sentado. Admitían que, incluso muerto, doce años después, ese era su presidente. Y los jóvenes, para quienes ese nombre era solo el recuerdo glorioso de una realidad muy lejana a la suya, tenían una idea del futuro, unas formas concebidas de lucha y de conmemoración al pasado. ¡Imagínate! Eran “una generación que no había conocido un país diferente, y sin embargo tenían ya una convicción propia de su destino”, como está escrito en el libro.

¿Y cómo grabar todo eso? Pues recorriendo de norte a sur el país y separando la información. La película se dividió en tres partes tituladas así: *Miguel Littín: clandestino en Chile*, *Norte de Chile: cuando fui para la Pampa* y *De la frontera al interior de Chile: la llama encendida*.

Créeme cuando te digo que fueron muchos lugares, algunos de ellos muy difíciles de acceder como el Palacio de la Moneda o la casa de Pablo Neruda. Para el primero, en el que por coincidencia vieron en persona a Augusto Pinochet, necesitó un permiso que no fue aceptado sino hasta los últimos días del cronograma. No pudieron grabarlo a él, evidentemente, pero créatelo en la mente como un hombre blanco con bozo y un esplendor muy serio. Ahí, en ese sitio, había tenido lugar el bombardeo que le dio inicio al régimen dictatorial en 1973, ahí había muerto Salvador Allende.

El segundo se logró por una ingeniosa hazaña del camarógrafo: logró distraer a los guardias con una cámara grande para fingir que no grababa, mientras lo hacía con una muy pequeña que tenía escondida; lo cual me hace pensar en ti cuando me dices que eres muy

astuta. La casa estaba sellada con un letrero que decía que estaba vedado el ingreso. Cuando la vi en la película me pareció una casa hermosa porque tenía el mar en frente.

Pablo Neruda fue un poeta del amor, pero también tuvo una vida política como senador en Chile. Ganó un Nobel igual que Gabo, ¿recuerdas que te dije lo que era? Se lo otorgó la Academia Sueca por “ser autor de una poesía que, con la acción de una fuerza elemental, da vida al destino y los sueños de un Continente”. Su destino casi termina siendo el mismo que el de Miguel: el exilio en México por sus convicciones políticas. Lamentablemente muere antes.

Además, Miguel también fue y grabó en la Plaza de Armas, en la Plaza de San Sebastián, en Concepción y Valparaíso, en Puerto Montt, San Fernando, a las minas de carbón de Lota y Schwager y, bueno, un montón de lugares, te repito. Con decirte que hasta terminó en su casa, conversando con su mamá por estarles huyendo a los toques de queda diarios que manejaba el régimen. Tengo que aclarar aquí que se veía tan distinto, de verdad tan distinto, que ni su madre lo reconoció.

Cada espacio era a su vez una historia profunda y reveladora que estoy feliz de conocer ahora. ¿Te imaginas ir? ¡Yo sí! Y la película, aunque no muestre todos los parajes que menciona el libro, me alentó enormemente el deseo. Mientras leía me imaginaba siendo codirectora, sonidista o asistente de alguna cosa por ahí. Y mientras veía, sí que deseé ir y llorar en Chile; me imaginaba viajar hasta allá y visitar de una vez Argentina, que tanto me recuerda a mi papá por ser la cuna del tango.

¿Quieres que te cuente otra cosa curiosa? Miguel, a quien en mi mente a veces llamo “Miguelito” por lo travieso, agregó un elemento estético -autobiográfico para mí- muy interesante, que fue grabarse a sí mismo en cinco lugares diferentes: el exterior del Palacio de la Moneda, el Parque Forestal, los puentes de Mapocho, el cerro San Cristóbal y la Iglesia de San Francisco. ¿Ves? Otros cuatro lugares distintos a los que ya te había dicho; es que fueron tantos que hasta me alcancé a perder.

La discusión sobre lo autobiográfico me interesa mucho, sobre todo porque ahora que crezco quiero ocupar un lugar en el mundo -claro que eso es algo que uno quiere desde que es niño y fantasea con los cuentos que ha escuchado y con la adultez-.

Al menos desde mi percepción, que espero no sea la única que escuches, uno no puede invalidar su existencia desde lo que hace. Eres bueno en ello porque te pasa por el cuerpo. Tienes intereses, emociones, has crecido en un contexto específico y a través de eso te

comunicas con el mundo de la manera más responsable posible, así que no tiene sentido dejarte por fuera. Por lo menos eso he entendido después de muchas conversaciones sobre la objetividad. Por eso me ha parecido curiosa la decisión de Littín de arreglarse unos planos en los que se viera.

Volviendo al tema, el resto del contenido fueron entrevistas concretadas, exitosas y no exitosas, con personalidades públicas y secretas y con personas del común. Miguel logró hablar, por ejemplo, con la dirección del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, una organización de izquierda extrema que más adelante realizaría un atentado fallido contra Pinochet y que declara en la película que Salvador Allende sigue vivo y se prolonga en su lucha. También, las palabras de Fidel Castro, Hortensia Bussi -esposa de Allende- y las de Gabriel García Márquez -sí, el escritor del libro-, fueron incluidas.

Pero hubo una, Luna, una entrevista que no pudo hacer. Una fundamental, fundamental, fundamental: la de un general que estaba dispuesto a hacer revelaciones públicas sobre los movimientos internos de las Fuerzas Armadas. ¡Ay, que seguramente nos dolió a todos los que nos hemos enterado de esto!

Pinochet se había desecho de los funcionarios de su generación y había contratado unos nuevos, que no lo conocían ni eran sus amigos, y que le obedecían, pero que no estaban dispuestos a ser culpados por los crímenes que registraban sus doce años de poder y, sobre todo, que creían en el retorno de la democracia.

¿Puedes tú creer eso? ¿No te parece todo un presagio? La película se grabó en seis semanas, se llamó *Acta general de Chile* y se estrenó en 1986. Duraba cuatro horas en formato televisivo y dos horas en formato cinematográfico. Sumó siete mil metros de largo en cintas. El mismo año, Gabriel García Márquez publica este libro. Las quince mil copias enviadas para distribución en Chile fueron quemadas en noviembre por “propagar doctrinas totalitarias y atacar a las Fuerzas Armadas” según El País de España. La historia que contaban ambos, más que cruel, era la historia de una dictadura muerta en el alma de los chilenos. Una dictadura torpe, que dejaba escapar a un cineasta y entrar de nuevo ya siendo pública la noticia. Una que lo guiaba a un aeropuerto en el que, de haber concretado esa entrevista, no hubiera tomado el avión. Cuatro años después, acaba el Régimen Militar.

Para mí, la cola de burro que le puso Miguel a Pinochet fueron esos tantos metros de película que le avisaban que prontico todo terminaría, ¡una cola de burrote! ¿Qué te parece?

f



27 de mayo de 2023

A s u n t o :

COMO LA CANCIÓN

Luna,

Hoy me fui a ver una obra de teatro, se titulaba *Las cosas que no hice*, fui con mis amigos. Ellos me hablan de ti, me dicen “¡Como está de grande!” y me preguntan cómo te va. Hoy me siento triste, porque pienso en el dolor. La declaración de la obra fue la siguiente: “Las trincheras son el miedo y todo lo que hay después es el amor”.

¿Crees tú que los hombres tengan miedo? ¿Puedes creer en sus voluntades?

Llegué a la casa pensando en que solo me falta contarte que el libro fue para mí como una especie de perfil de Salvador Allende; por lo menos en cada capítulo mencionan su nombre, diría yo, aunque no lo he comprobado. He leído en distintos artículos que no lo asesinaron ese 11 de septiembre de 1973 durante el bombardeo al Palacio de la Moneda, sino que se suicidó. Que unas de sus últimas palabras públicas antes de morir fueron: “¡No voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad al pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que hemos entregado a la conciencia digna de miles y miles de chilenos no podrá ser segada definitivamente (...) La historia es nuestra y la hacen los pueblos”.

Ese discurso, que quedó grabado, acompaña varias veces la película de Miguel Littín. Luchar hasta morir. ¿Crees que fue valiente? No lo sé, es mejor dilucidar sobre su vida que sobre su muerte.

Como hasta ahora ha sido un mito dentro de todo lo que te he dicho, te aclaro: Allende fue médico, profesor, esposo y padre de tres mujeres. Su vida política empezó desde la universidad, siendo líder estudiantil. Después participó en la fundación del Partido Socialista de Chile, fue presidente del Frente Popular, ministro de Salubridad, secretario general del Partido Socialista, en fin. Tres veces senador y tres veces candidato a la presidencia antes de triunfar en la cuarta en 1970 por la coalición política Unidad Popular.

Conocía su país de extremo a extremo, fue amigo de los campesinos, trabajadores, mineros. Sus tres años de gobierno no fueron los mejores que pudo vivir Chile, aunque se le reconoce el impulso de la reforma agraria, la nacionalización de la minería de cobre y el inicio

de relaciones internacionales que antes no existían. Pero los triunfos de los sistemas que tienen pocas oportunidades sobre un gran modelo opositor, no se miden en esos términos.

Allende desafiaba los órdenes del sistema mundial predilecto sembrando en su pueblo la utopía del socialismo demócrata, que le daba lugar a la opinión de todos, que separaba los poderes del Estado, que le devolvía la dignidad a la clase trabajadora del país. Desafiaba la lógica con la que los poderes más grandes deseaban manejar el mundo; entonces ya no parece tan insignificante, ¿verdad? Luce más bien como un hombre con un sentido profundo del honor y de la voluntad. Un luchador social, como se catalogó a sí mismo.

Así como te conté que ha habido dictadores, también quiero que reconozcas que ha habido mártires. Grandes hombres y mujeres con grandes corazones, que han dejado en el mundo el ánimo de su alma.

Él mismo declaró que su epitafio diría: “Aquí yace Salvador Allende, futuro presidente de Chile”. ¿Sabes qué es un epitafio? La inscripción que se les hace a las lápidas en las tumbas de los enterrados, de los muertos. Salvador sabía que lo que había despertado no se iría con la muerte de su cuerpo, porque la historia no se puede asesinar. Y en ese momento ocurrían tantas cosas horribles en el mundo, princesa.

Ya te había dicho que Gabo sale en la película, él dijo: “El drama ocurrió en Chile, para mal de los chilenos, pero ha de pasar a la historia como algo que sucedió sin remedio a todos los seres humanos de este tiempo y se quedó en nuestras vidas para siempre”. El drama de luchar por lo que es de uno.

Así mismo debió haberse sentido Sebastián Acevedo cuando se prendió fuego en el atrio de la Catedral en Concepción. Había exigido ya hace mucho tiempo que la CNI (Central Nacional de Información) dejara de torturar a sus hijos y advirtió que moriría de no encontrar ayuda, y así fue. Solo por su muerte liberaron a sus hijos. Esta historia la cuenta también el libro. ¿Qué te parece, no te hace erizar la piel?

Hay un fragmento de otro capítulo que transcribiré para que tengas una mejor idea. Mira, esto le sucede a Miguel durante los primeros días de grabación:

“Me senté en un escaño a leer los periódicos del día, pero pasaba las líneas sin verlas, porque era tan grande la emoción que sentía de estar sentado allí en aquella diáfana mañana otoñal, que no podía concentrarme. De pronto sonó el cañonazo distante de las doce, las palomas volaron espantadas, y los carillones de la Catedral soltaron al aire las notas de la canción más conmovedo-

ra de Violeta Parra: “Gracias a la vida”. Era más de lo que podía soportar. Pensé en Violeta, pensé en sus hambres y sus noches sin techo en París, pensé en su dignidad a toda prueba, pensé que siempre hubo un sistema que la negó, que nunca sintió sus canciones y se burló de su rebeldía. Un presidente glorioso había tenido que morir peleando a tiros, y Chile había tenido que padecer el martirio más sangriento de su historia, y la misma Violeta Parra había tenido que morir por su propia mano, para que su patria descubriera las profundas verdades humanas y la belleza de su canto. Hasta los carabineros la escuchaban con devoción sin la menor idea de quién era ella, ni qué pensaba, ni por qué cantaba en vez de llorar, ni cuánto los hubiera detestado a ellos si hubiera estado allí padeciendo el milagro de aquel otoño espléndido”.

¿Entiendes, Luna, la fortuna de morir, la fortuna de compartir el dolor?

Mi padre, el abuelo que te silva por el teléfono, pone esas canciones. Las de Silvio Rodríguez, las de Pablo Milanés, las de Mercedes Sosa, las de la chilena Violeta Parra. Mi propia patria estuvo en llamas entonces, y yo no lo viví en mi carne, pero lo siento tan adentro.

Todo este cuento tiene un aire de protesta del que me enamoré. Me recuerda a mi pueblo, en el que canto pasitico con los grillos y las luciérnagas. Me recuerda el desconsuelo que tengo que asumir como periodista, lo hinchado que se va a sentir mi corazón cada que descubre algo.

Creo que solo hacemos esto -hacer películas, escribir libros, montar obras de teatro, cantar, bailar- para “descartar la sensación de perderlo todo”, como dice la canción de Víctor Heredia que me aprendí a los quince. Morimos, y vivimos intensamente, y quiero que lo sepas. Tiene que haber un lugar para el dolor.

Te fuiste desplazada de aquí, también tendrás que ser otra en Suecia, como lo fue Miguel en Chile, donde no te reconocen, donde hablan otro idioma y experimentan cuatro estaciones. Tu cuerpo tendrá que acostumbrarse al frío brutal si Migración decide aprobarles el asilo. Aun así, tan lejos, el sol que nos cubre es el mismo. Te dejo ir. Me alegro porque es una victoria estar aquí, porque las pérdidas son ganancias, porque amo este país y todas sus gentes, y amo saber que los artistas cambiamos el mundo y, como dijo Juan José Hoyos: “Acepto con alegría este papel, y no puedo renunciar a él porque si no, jamás comprendería la vida”.

Las trincheras son el miedo, y todo lo que hay después es el amor. 🌹

Miguel Littín:

“Cuando filmo, soy muy feliz”

César Alzate Vargas

Candidato a Doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia. Docente de la Facultad de Comunicaciones y Filología, director y editor de la revista *Folios*. cesar.alzate@udea.edu.co

Fotografías:

Archivo Ramiro Ayerbe Castro

En agosto de 2007 estuvo el director chileno en Medellín, invitado por el Festival de Cine Colombiano que se hacía en la ciudad, y concedió esta entrevista al que a la sazón era coordinador de comunicaciones del evento. El texto se publicó por primera vez en el catálogo del Festival en 2008. Se reproduce ahora en Folios por la pertinencia de los postulados y las palabras de Littín en torno a su idea del cine, el libro de García Márquez sobre su aventura filmando a escondidas del régimen de Pinochet y la Ley que ya entonces había sido importante en el renacimiento de la cinematografía colombiana. Y porque las palabras del realizador de origen palestino –sus afirmaciones y sus preguntas– conservan una vigencia que sorprende.

Esa mañana, agonizante, busqué a Littín por el PBX del Intercontinental hasta que una voz me comunicó con la suya. “Maestro”, le dije con cierta vergüenza y suplicándole al Dios del que ninguno de los dos acababa de descreer que él no tuviera objeciones, “quisiéramos posponer la cita un par de horas”. Algo dijo con unos ruidos que no articulaban palabras pero sí daban a entender su consentimiento: tanto como yo, necesitaba esas horas adicionales para recuperarse de su primera noche en

Medellín, “una ciudad muy misteriosa, muy bella, muy llena de lugares, de sitios, de rincones”.

A las dos de la tarde, él, yo, el mundo, estábamos frescos en el lobby. Littín no era cálido como la ciudad. He estado cerca suyo en dos festivales de cine, uno en el Caribe y otro en los Andes, he leído unas cuantas entrevistas tuyas, he visto algunas de sus películas –fascinado por unas, desencantado de otras–, leído el libro suyo que escribió García Márquez, y lo conozco lo suficiente para saber que no hay que molestarlo sin necesidad: es absolutamente frío con los desconocidos. Claro, no es que no le guste la gente; no en vano recalca con frecuencia su militancia en la izquierda y su opción por las luchas populares. Carece de esa pose a veces forzosamente meliflua de los intelectuales revolucionarios y solo viaja en primera clase, pero en cambio es de tal seriedad y de tal disposición a solucionar problemas, que resulta el invitado ideal para un evento que tiene que vérselas con toda clase de traumas organizativos.

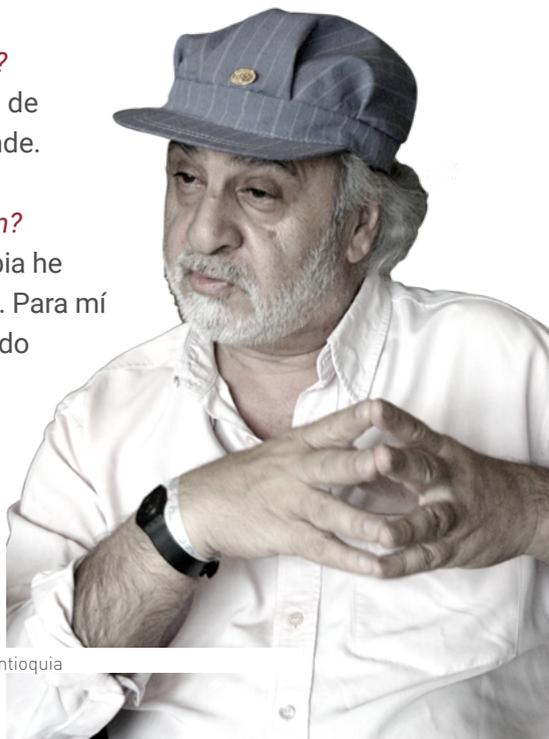
Si a lo anterior agregamos los estragos de una noche en ciudad nueva, tenemos a un Littín que te mira como haciéndote saber que todo quisiera en ese momento menos estar con vos. Pero no hay que arredrarse. Tan pronto comprende que no estás ahí para molestarlo, que no pretendés convertirte en su amigo sino apenas sostener con él la entrevista que por lógica, por ser el personaje que es, debía dar, su actitud se distiende y durante las próximas dos horas nada en el mundo será más importante para Miguel Littín que tu atención.

¿Le ha gustado nuestra geografía, maestro?

Y la gente también. Los dichos, las formas de hablar. Hablan muy rápido, a veces no se entiende.

¿Y por qué no había venido antes a Medellín?

No se había dado la oportunidad. A Colombia he venido mucho. Bogotá es una ciudad entrañable. Para mí está muy ligada a mis recuerdos del exilio. Cuando vivía en México iba a Bogotá porque se parecía a Santiago y tenía muchos amigos entre los cineastas colombianos. Cartagena de Indias es un sitio que tiene mucho que ver también con el desarrollo mismo de mi carrera, con el cine



latinoamericano. Hacen el festival más antiguo de la América Latina y, sin duda, también uno de los más prestigiosos y más importantes. La figura de Víctor Nieto, una figura importantísima.¹ Y bueno, tengo una relación también con el arte, con la narrativa colombiana: Cepeda, Álvaro Mutis, naturalmente García Márquez, Botero. Yo tengo un entrañable cariño por Colombia y también mucha admiración por sus cineastas, mucha amistad con ellos.

¿A quién recuerda en primea instancia, cuando piensa en el cine colombiano?

Bueno, a Víctor Gaviria. Admiro mucho sus películas. Me gusta mucho *La vendedora de rosas...* me gustan mucho los filmes sobre esa juventud desarraigada, desesperada, que no tiene futuro, que no tiene destino. Eh, Lisandro Duque, me gustan sus filmes y... El arte es como el amor, ¿no? Uno ama más a unas mujeres que a otras, pero no desconoce tampoco el resto. O sea, la gran variedad le da una riqueza al cine colombiano, admirable también en el documental... obras llenas de humor. Jorge Alf Triana me interesa siempre.

Usted decía, al llegar a Medellín, que admiraba del cine colombiano lo sobrio y lo profundo de esa cercanía a las calles.

Sí, y esa mirada que tiene con el ser humano y con los problemas de la calle, una forma de narrar eso sin pomposidades, sin falsas pomposidades. Es lo antiartificial desde el punto de vista cinematográfico. Es un realismo no naturalista, un realismo profundo. Y quizá esté a punto de alcanzar una cumbre muy alta. No sé cuándo lo alcanzará porque no soy profeta, pero hay autores que están dotados de un notable talento, y diría que de una humildad que es muy importante en el arte, saber mirar. Cuando los cineastas se ponen por sobre la obra, el cine cobra muy caro. El cine reconoce la humildad del autor, el autor que no se nota, que no marca sino que dibuja, pinta, registra, proyecta, profundiza.

En este momento hay alborozo en Colombia porque, en apariencia, está ocurriendo un renacer del cine. Existe la esperanza de que por fin se establezca una industria. Uno mira a Chile y pareciera que también hay algo similar, y Argentina, y algunos otros países. ¿Cree usted que en América Latina están dadas las condiciones al fin para que haya una industria con alguna estabilidad?

Mire, el problema es muy complejo. Es verdad que en algunos países se advierte que hay un impulso en la producción. Si usted mira el panorama

- **1** Víctor Nieto Núñez fue uno de los fundadores del Festival Internacional de Cine de Cartagena en 1960 y director del mismo hasta su muerte en 2008.
-
-
-
-

general, sin duda se advierte que hay tres países que son vanguardia en lo que es industria: Argentina, Brasil y México. Los demás estamos a grandes distancias. Yo incluso he señalado en algunos momentos que en América Latina hay más de una cinematografía. Hay una cinematografía desarrollada que casi ya podría competir con los centros industriales que lideran en el mundo como Hollywood. Es el caso de Argentina y de Brasil. Y hay otra cinematografía como la de Bolivia, la de Paraguay, la de Colombia, la de Uruguay e incluso la chilena, que subsiste y a veces, en algunos momentos, progresa en número de obras. Pero no es sustentable ese crecimiento. Y no es sustentable por una razón muy poderosa: porque nosotros no somos dueños de nuestros mercados, no tenemos espacio en las pantallas. Claro, yo recibo con alborozo que el cine colombiano tenga un momento de auge, pero pienso siempre cuándo se verán en Chile las películas colombianas, y cuándo se verán en Argentina, y cuándo se verán en Brasil, y cuándo se verán en este extenso y maravilloso continente que es la América Latina. Cuándo alcanzaremos la posibilidad de tener la libertad que tiene la literatura, que va de país en país y se lee. Ya nadie pregunta si García Márquez es colombiano o si es argentino o si es chileno: es latinoamericano. Hay una pléyade de autores que se leen. Poetas, como Neruda, que se leen en todos nuestros países como si fueran parte del continente, y a eso tenemos que aspirar los cineastas. No podemos quedarnos, cada uno, refugiados en pequeñas nacionalidades. Pertenecemos a una gran nacionalidad que es la latinoamericana y ya es tiempo de que nos integremos, ya es tiempo de que nuestros filmes pasen de un lado

2 Quince años después de la publicación original de esta entrevista, las inquietudes de Littín para el caso colombiano se traducen en más de medio centenar de películas de largometraje realizadas por año, alrededor de cincuenta de ellas "estrenadas" en el circuito comercial. La gran pregunta del presente tiene que ver con el factor industrial, pues lo cierto es que la precaria industria del cine nacional se sostiene sobre todo con los aportes de la Ley del Cine; que, salvo excepciones, las películas apenas si hacen presencia en las salas comerciales, y que para la enorme mayoría de ellas la taquilla no sobrepasa los cinco mil espectadores.

- a otro con absoluta y total libertad. Ya es tiempo de
- que eso lo comprendan los políticos, lo comprendan
- los presidentes de las repúblicas, lo comprendan los
- ministros de cultura y tomen cartas en el asunto, por-
- que hasta ahora todavía no han tomado. ¿O le temen
- a la industria norteamericana? ¿O tienen miedo de ser un poco más audaces y de ser latinoamericanos? O pareciera que no escucharan. Pero nuestras cinematografías no van a resolver sus problemas una a una. Producimos más, pero ¿dónde se están exhibiendo las películas? Supongamos que para países como Chile y Colombia diez películas fuera un número de excelencia. Bien, y si pasáramos a veinte o a treinta ¿dónde se exhiben? ¿Dónde está el público? ¿Dónde está la posibilidad, incluso, de recuperar la parte industrial?²²

Porque siempre que se habla del cine, se habla como un fenómeno estético. Es arte industrial, y muy pocas veces el cine es arte, casi siempre es industria. Entonces, ese producto que es industrial, que necesita recuperar el dinero para poder seguir invirtiéndose, necesita consumidores. Los consumidores nuestros están aprisionados por una gran industria que es la norteamericana, y eso se llama imperialismo cultural. Si eso lo entendieran nuestros gobernantes, habríamos dado un gran paso.

Es muy simple. En la misma medida en que existen producciones, existen películas, existen espectadores que tenemos que reconquistar: ir a la gente joven, ir a la juventud, hacernos todas las necesarias autocríticas para cautivar a los espectadores, porque a los espectadores no se les puede obligar ir al cine. Este es el momento de llamar a concitar voluntades, voluntades de integración. Ya nos dividieron políticamente. Ya destruyeron de algún modo, durante siglos, el sueño de Bolívar de que fuéramos un solo continente. ¡Qué razón tenía el Libertador cuando decía que si no nos uníamos como un continente seríamos oprimidos por la América del Norte! Bien, es tiempo de empezar a recuperar espacios, recuperar sensibilidad. Una emoción recorre toda la América Latina. Pues que la emoción no sea solo de los cineastas, hagámosela llegar también al espectador, al muchacho, a la muchacha universitaria, al hombre, a la mujer, a todos.



Los consumidores nuestros están aprisionados por una gran industria que es la norteamericana, y eso se llama imperialismo cultural (Imagen: Entrevista 2007. César Alzate Vargas).

Amistad entrañable

Todos los que hemos visto la obra de García Márquez en cine concordamos en que hay dos o tres muy buenas películas por encima del resto, y una de ellas es La viuda de Montiel [1979]. ¿Cómo ve usted retrospectivamente esa película? ¿Cómo ve panorámicamente el tema de García Márquez en el cine, que genera siempre una discusión candente?

Yo, afortunadamente, no soy crítico. Por lo tanto puedo hablar como realizador. Yo fui muy feliz cuando filmé *La viuda de Montiel*, y he sido muy feliz siempre en mi relación de amistad con García Márquez, con Mercedes, con su familia. Porque él tiene la gran capacidad de proyectar esa felicidad,

esos triunfos de él hacia los demás. Tanto así, que cuando ganó el Nobel todos pensamos que lo habíamos ganado nosotros. Solamente lo he visto en dos personas, lo he visto en él y en Neruda. Tuve la gran suerte de ser amigo, de joven, de Neruda. Y ellos transmiten y proyectan esa sensación de felicidad y de logros artísticos. Es que la naturaleza humana, en algunos hombres de América Latina, como que recoge la fuerza de la naturaleza, de la vida, de los vientos, de los ríos; son síntesis geniales de lo que somos, de la identidad latinoamericana. Entonces cuando yo hice *La viuda de Montiel* estaba contagiado de todo ese entusiasmo, y le decía: de esa audacia. Yo nunca he sido un hombre muy tímido en términos públicos, en términos privados sí... He sido un poco audaz, en realidad, y a veces hasta irresponsable en las decisiones que he tomado en la vida.

Y cuando tomé a García Márquez, no tomé el cuento que él me dio, que es "La viuda de Montiel". Tomé la base, la primera frase que dice: "Cuando murió don José Montiel, todo el pueblo se sintió vengado, menos su viuda". Y bueno, escribí el guion. Lo que pasa es que la película consiste en responder esas dos preguntas: ¿Por qué el pueblo se sintió vengado? Y ¿por qué no su viuda? El odio y el amor, la pasión política y la pasión del amor carnal, la sensualidad, la fuerza, la tragedia. Al mismo tiempo esa frase contiene una tragedia, pues estamos hablando de un hombre que ya no tiene posibilidad, ni siquiera, de dar más elementos para la respuesta, porque está muerto. Pues cuando murió José Montiel, ya no está, es un sino trágico que no se puede revertir. Por lo tanto, puse personajes de *Los funerales de la Mamá Grande*, personajes de *Cien años de soledad*, frases del mismo Gabo, frases discutidas, conversadas, habladas... y me tomé la libertad de hacer la película que yo quise. Y amé mucho esa experiencia. Fui a un pueblo al sureste de Veracruz, que se llama Tlacotalpa, donde parecía que el tiempo se había detenido en los relojes, en las grandes paredes. Ese pueblo se detuvo hace cien o ciento cincuenta años atrás, y nunca más cambió. Las mesas estaban puestas, con las vasijas puestas como si alguien hubiera llegado a sentarse y comenzara la cena, o comenzara el almuerzo, o comenzara la tertulia. Los pianos de cola en los jardines, la lluvia constante, la lluvia constante como "Isabel viendo llover en Macondo". Melancólico, pero al mismo tiempo preñado de tragedia, porque, claro, si la melancolía, en este caso la evocación amorosa de la viuda, contrasta con la violencia del pueblo que odia y quiere venganza sobre quien dictó las leyes, se apropió de las aguas, se apropió de las tierras y fue el gran señor del pueblo como lo era la Mamá Grande. Es decir, que la Mamá Grande y Montiel eran de alguna manera la

misma cosa, y de alguna manera la Mamá Grande y Montiel se reflejan en la vida de la viuda, pero desde la otra visión, desde el anverso de la medalla.

De esa misma época es El año de la peste [1978], guion que escribió García Márquez para que lo rodara Felipe Cazals. Y en estos días me encontré una declaración de Cazals que se me hizo, no sé si equivocadamente, una excusa al porqué la película no cuajó del todo. Algo así como que García Márquez no dejaba de ser un escritor de literatura, a pesar de que todas las imágenes, sobre todo de los libros de su primera época, aparentemente son tan cinematográficas, y que entonces eso hacía muy difícil convertir los guiones de García Márquez en imágenes cinematográficas y en películas que se defendieran solo como cine. ¿Qué piensa de eso?

Que yo tengo una gran amistad con Felipe Cazals, somos muy amigos. Yo soy muy amigo de Felipe y no soy crítico de cine.

Jaime Humberto Herosillo decía hace poco: "El realismo mágico es muy difícil de verter al cine". Y lo que dicen algunos académicos es, bueno, la parte de García Márquez que es más o menos realismo a secas, da unas películas de una factura más sólida, tipo, creo, La viuda de Montiel, y en cambio donde hay más realismo mágico es más difícil convertir eso a imágenes en cine, y un ejemplo que mencionan con cierta reiteración es el de la Eréndida [1983] de Ruy Guerra.

Mire, pasando al problema de la literatura y del cine, que es lo que usted me está preguntando, la historia del cine y la literatura es tan vieja como el hombre. Cuando el hombre cerró por primera vez los ojos y evocó lo que había ocurrido el día anterior, ya empezó a hacer su primera película. Luego pasaron cientos y cientos de años para que se descubriera cómo transmitir esos sueños y esas evocaciones a través de aparatos distintos, de la luz, de los hermanos Lumière y de otros descubridores. Pero el cine existe con el hombre mismo como existe la memoria, y como existe la literatura. Los primeros filmes están grabados en las Cuevas de Altamira, es lo que el hombre vio, los búfalos que vio correr, el movimiento, y la necesidad que él sintió de trascender al momento vivido. Esa trascendencia del momento vivido que hace que el arte sea tan importante para el hombre porque mantiene la memoria y la extiende. Porque no solamente expresa en forma evidente, sino que, además, trasmite una filosofía de la vida. Cuando yo pongo la cámara, y muevo la cámara, y busco mi objeto, y no busco transformar al sujeto en objeto sino al contrario, mi instrumento es la cámara, estoy buscando no solamente transmitir el momento sino trascender el momento.

Sería insensato transmitir en imagen lo que está dicho en palabra porque son lenguajes distintos. Cuando alguien inicia los *Cien años de soledad* y dice: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”, no se puede hacer en cine sencillamente porque son tiempos que no se pueden conjugar. Si usted lo pone en el cine va a poner un pelotón de fusilamiento, unos fusileros y un plano medio o un primer plano de un coronel, que lo van a fusilar y que recuerda. Y eso no es buen cine; sin embargo, la frase literaria es maravillosa. Y, dígame usted, que alguien me explique cómo pueden conjugar en cine el “había de recordar”. ¿Dónde está el presente? ¿Dónde está el punto de partida de esos recuerdos? ¿En qué momento del libro el Coronel tiene ese momento de reflexión? Dígame ¿en qué página del libro?

El fusilamiento mismo tampoco se produce siquiera.

Y entonces, en *El cantar de los cantares*, ¿cómo traducir la belleza de esa poesía, del amor de David por la doncella o por las doncellas? O cuando Kazantzakis dice en *La última tentación de Cristo*: “Todas las mujeres son las mismas, son una sola”, bueno, Scorsese intentó hacerlo. Jesús baja de la cruz, y no solo está con María Magdalena sino que también yace con las hermanas de María Magdalena, porque todas las mujeres son la misma, todas es una sola. Cuando Neruda dice en el *Canto general*, en *Alturas de Machu Picchu*, “hundí la mano turbulenta y tierna / en lo más genital de lo terrestre”, si usted lo pone en imágenes, así, literalmente, son imágenes que no dicen absolutamente nada, más que alguien que mete la mano en un hoyo en la tierra, y él está diciendo “lo más genital”, “turbulenta y tierna” “en lo más genital”. Es decir, las palabras tienen un valor y las imágenes tienen otro valor. Son lenguajes distintos y debemos gozar de todos e independizar. Yo comprendo que los colombianos vivan subyugados por García Márquez, es su gran escritor, es el gran mago de las palabras, pero deben dejar que se libere. Deben gozar de la literatura y gozar también las películas: son separadas, son mundos distintos. Yo leo a Cervantes y puedo ver la película del *Quijote* y me pueden gustar las dos cosas. O sea: ¿por qué le vamos a negar la posibilidad a *Cien años de soledad* de plasmarse en imagen?

No como un conejo

Otro momento feliz de su relación de amistad con García Márquez es el reportaje La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile. ¿Qué recuerda de esa época y cómo la ve tantos años después?

La verdad es que yo estaba en el sur de Chile en ese momento, y andaba... clandestino. Incluso había escrito una carta al presidente de la Corte Suprema, diciéndole que, como yo era cineasta, ponía a disposición de él mis películas para que me juzgaran por mis películas y dijeran qué delito había cometido que yo no podía estar en Chile. Estaba siendo muy buscado por la dictadura. Porque la dictadura a lo mejor permite que la burlen otros dictadores u otros militares, pero no un cineasta, porque se supone que no sabemos cómo burlar los sistemas de seguridad, y yo había entrado y había salido varias veces. Entonces estaba en un momento muy especial, y uno de los nombres que yo tenía era Gabriel, era un nombre supuesto. Entonces, me avisan que tenía una llamada telefónica, una llamada telefónica a determinada hora, en un lugar, y estoy ahí y alguien me dice: "soy Gabriel", cómo, Gabriel soy yo, dije del otro lado. "No chingues, Littín", me dijo, "estas cosas se cuentan, soy Gabo". "Está bien", dije yo, "cómo quieres que te lo cuente si estoy clandestino. Cuando salga nos veremos, ¿de acuerdo?". "De acuerdo". Terminó el asunto y él llegó a mi casa de Madrid.

¿Eso fue como en el 85?

Sí, en el 85. Y nos vimos y nos reímos mucho porque ya éramos cómplices de la situación. Y entonces, "bueno ya, cuéntame", y yo le empecé a contar y le conté varios días, no me acuerdo cuánto. Y me preguntaba más cosas y más cosas y más. Yo no sabía lo que estaba haciendo Gabo. Pensé: seguramente va a escribir un artículo. Él me dijo: "cuéntame solamente lo que puedas decir, no me cuentes nada de lo que no puedas decir". Entonces, como resultado de eso, un día me encontré con un manuscrito en las manos, que me llevaron y me dijeron "esto lo manda Gabo". Yo tomé el manuscrito en las manos y lo registré: *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Lo empiezo a leer y está en primera persona. Y le digo yo a Eli, mi mujer, "no, yo no quiero leer más, léelo tú porque yo no". Y me dice: "pero ¿por qué no?". Pero yo pensé que ella sabía. Gabo es muy cómplice con las mujeres de los... es muy amigo de mi mujer, la quiere mucho. Y yo le

Colección periodística

La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile

por Gabriel García Márquez

A principios de 1985, el director de cine chileno Miguel Littín —que figura en una lista de cinco mil exiliados con prohibición absoluta de volver a su tierra— estuvo en Chile por artes clandestinas durante seis semanas y filmó más de siete mil metros de película sobre la realidad de su país después de doce años de dictadura militar. Con la cara cambiada, con un estilo distinto de vestir y de hablar, con documentos falsos y con la ayuda y la protección de las organizaciones democráticas que actúan en la clandestinidad, Littín dirigió a lo largo y lo hondo del territorio nacional —inclusive dentro del Palacio de la Moneda— tres equipos europeos de cine que habían entrado al mismo tiempo que él con diversas coberturas legales, y a otros seis equipos juveniles de la resistencia interna. El resultado fue una película de cuatro horas para la televisión y otra de dos horas para el cine, que empiezan a proyectarse por estos días en todo el mundo.

Hace unos seis meses, cuando Miguel Littín me contó en Madrid lo que había hecho, y cómo lo había



hecho, pensé que detrás de su película había otra película sin hacer que corría el riesgo de quedarse inédita. Fue así como acepté someterme a un interrogatorio agotador de casi una semana, cuya versión magnetofónica duraba dieciocho horas. Allí quedó completa la aventura humana, con todas sus implicaciones profesionales y políticas, que yo he vuelto a contar con detalle en esta serie de diez capítulos. Algunos nombres han sido cambiados y muchas cifras redondeadas para proteger a los periodistas que siguen siendo de Chile.



digo pero mira, está escrito en primera persona. ¿Cómo el Gabo escribe en primera persona? Dice: “Yo, Miguel Littín, hijo de Hernán y de Cristina...”. ¿Cómo lo hace? Parece que estuviera hablando yo y no soy yo, es él. Pues claro, uno descubre, como él mismo lo explica en el prólogo, que ese es su estilo. El estilo de un escritor es el escritor, él no puede dejar su estilo. Sin embargo, no dejo de ser yo el que habla. Y claro, lo leí y quedé absolutamente sorprendido, cuando fui y tuve la valentía de leerlo.

La verdad es que me costó menos estar clandestino en Chile que leer el libro. Le cuento por qué: si Dostoievski escribe sobre uno, o Hemingway escribe sobre uno, o Proust escribe sobre uno, ¿cómo lo corrige uno? ¿Qué le dice uno? Pero uno es uno, ¿no? Y, por lo tanto, había un par de frases y de cosas que a mí no me gustaron y entonces el Gabo me dijo “ya, táchalo. Bórralo”. ¿Y cómo lo borro? Estoy borrando al premio Nobel, y al Gabo querido, y al gran amigo, y al gran escritor que nos ha hecho tan felices y que cada vez que escribe nos hace felices a millones de seres humanos en la Tierra, ¿y yo lo corrijo? No, no es fácil, no es fácil. Y corregí algunas cosas y él miró y me dijo “bueno, pero ¿por qué me borraste esto?”. ¡Me borraste! [risas]. “No, yo no lo borré”. “¿Cómo no? Está ahí tachado: ‘corría asustado como un conejo’”. Y le dije: “Esa frase no, Gabo, porque yo no corrí nunca asustado como un conejo”. Y me dijo “bueno, pero todo el mundo tiene miedo alguna vez”. “Es posible”, le dije. “Pero yo no corrí nunca asustado como un conejo”.

¿Y usted tuvo miedo en el momento en el que hacía ese trabajo?

Es posible, pero no como conejo. Pero ya es una conversación de amigos, te das cuenta. No es una conversación literaria tampoco, es una conversación de amigos. Y luego decía “entonces dejé de usar mis casacas, mis chaquetas...”, llenas de no sé qué cosas, unas chaquetas como de, me imagino, de dorado, unas chaquetas de cuero. Y digo “yo no he usado nunca esas chaquetas”. “Bueno, pero yo sí”, me dice. “Bueno, ponlo tú, pero yo no, no me pongas a mí...”. Bueno, ese tipo de cosas. Luego el libro cuando salió estábamos muy



La verdad es que me costó menos estar clandestino en Chile que leer el libro. Le cuento por qué: si Dostoievski escribe sobre uno, o Hemingway escribe sobre uno, o Proust escribe sobre uno, ¿cómo lo corrige uno? ¿Qué le dice uno? (Foto: Miguel Littín. Fuente: patrimonioaudiovisual.org).

felices y yo vine a presentarlo, ni más ni menos, y esta es la audacia: él me dijo “anda tú porque yo no quiero ir”. Fui a Bogotá y presenté el libro. Llevaba todo un discurso escrito y, cuando me di cuenta, estaba frente al auditorio que estaba compuesto por mucha gente célebre de Colombia: ministros, ministras, gente ligada con el poder y una gran multitud, inmensa multitud.

¿Usted logró sentirse coautor del libro?

Bueno, yo no es que me sintiera coautor del libro. Como yo soy autor de tantas cosas, la verdad es que no tengo ese problema. Pero sí soy el protagonista del libro. Y, después en las calles, entre altos de sandías, de frutas, de papayas, frutas tropicales y todo esto, había montones de libros de *Miguel Littín clandestino en Chile*. Y los voceadores decían “el último del Nobel, Littín clandestino en Chile, Littín...”. Y me descubrían y yo empezaba a firmar, y a firmar, y a firmar libros. Y eso hasta ahora. La gente, naturalmente, me pide que se lo dedique. Es más o menos lógico. Salman Rushdie me mandó un mensaje y en ese momento él estaba clandestino por *Los versos satánicos*. Yo lo conocía desde las salas de arte y ensayo en Londres, donde se da cine latinoamericano, y por supuesto mis películas. Y entonces él me decía: “Yo conozco a Littín como un cineasta. Pero cometió el más grande error de su vida, que es dejar que García Márquez lo convirtiera en un personaje de sus novelas. Ahora nadie va a creerle que él existe”. Yo fui a todas partes del mundo a presentar el libro, y por lo tanto ha quedado constancia de que existo, como le consta al expresidente [Belisario] Betancur, que me invitó a almorzar un día, para mi sorpresa porque yo no lo conocía ni él a mí tampoco, y cuando estábamos los dos almorzando solos en el palacio de gobierno, me confesó por qué había sido: “Para saber si usted era de verdad o era un invento de García Márquez”.

Y en Chile, en ese momento, ¿pasó algo con el libro?

En Chile importaron la [edición de] Suramericana y quemaron doce mil ejemplares en Valparaíso. Los intervino la dictadura. Y luego los volvieron a importar y los volvieron a quemar.

¿Pero el país se enteró, la gente se enteró de que existía el libro y de que había ocurrido todo esto?

Bueno, en la misma medida en que, claro, han salido otras ediciones después, y salió, además, en una revista que se llamaba *Análisis*. Salió muchas veces en diarios y en revistas antes de ser editado como libro. Chile es uno de los lugares del mundo en donde se ha leído el libro.

¿La realización de esa película, Acta general de Chile, fue también un momento feliz, a pesar de estar enmarcada en un momento tan duro de la vida chilena?

Sí, porque cuando yo filmo soy muy feliz. Una de las cosas que más me hace feliz en la vida es filmar, tomar la cámara, mirar. Porque el cine se hace con un ojo, no se hace con dos. Uno está aferrado a la cámara, la cámara es como el corazón, el pulso de uno. Y uno mira como el ojo del cíclope hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados, hacia todas partes. Transforma y cambia la materia. Entonces, el cine es eso, es otra vida, es otra forma, es otro nivel de la vida. Me permitió recorrer Chile, y partes de Chile que yo no conocía. Tenía los medios, tenía las posibilidades y fui de norte a sur, de este a oeste, de mar a cordillera hablando con la gente, preguntándole cosas. Tenía cuatro equipos trabajando, unos iban al norte, otros iban al sur, yo me iba al centro. Viajaba de noche para ganar el tiempo al toque de queda, porque como los trenes iban absolutamente vigilados, con ejército adentro, entonces yo podía trasladarme de Santiago a Concepción, que son cerca de ochocientos kilómetros, de noche, y ganar, ganar la noche porque los aviones no volaban pero el tren sí, y tampoco se podía ir en auto. Entonces pude hacer muchas más cosas de las que en mi plan original tenía pensado hacer. Llegué a hacer cuatro horas para la televisión europea y una versión de dos horas que hay que rescatar: por diversas razones, en esta histórica mala relación que existe entre los directores y los productores, un productor tiene, en este momento, prácticamente secuestrados los negativos y habrá que liberarlos. Pero hay gente que en Estados Unidos tiene copia, hay gente que en el Asia tiene copia.

¿Qué lo llevó a esa aventura en la clandestinidad?

Fidel me preguntó: “¿Por qué quieres ir a arriesgar la vida al irte a Chile, a filmar esto?”. Y yo le digo: “Porque quiero saber qué piensa el pueblo de Allende, comandante. Quiero saber si el pueblo chileno recuerda a Allende”. Entonces me dijo “tienes razón, es muy importante”. Y eso era, yo quería saber qué pensaba la señora, qué pensaban los jóvenes, qué pensaban en los mercados populares, qué pensaba el pueblo, el pueblo allendista, de Allende, de ese hombre que había dado su vida para legarle un destino al país. Y entonces, ese era mi objetivo central, mi motivo central. Luego fui entrando más y más en recordar la historia del país, en qué es lo que había sido Chile antes, en qué es lo que estaba siendo en ese momento, cuáles eran las formas de lucha, las múltiples

formas de lucha... La gente de las poblaciones, la gente que hizo posible que después de tantos años hubiera democracia de nuevo en Chile, ahí está retratada, ahí está reflejada en la película.

¿Y qué encontró?

El pueblo chileno parte de un pueblo latinoamericano que ha dado grandes luchas por su independencia. Recién estamos cumpliendo doscientos años de independencia de la corona española, y en países como Cuba son cien años, más cincuenta años de dominación norteamericana, en que se ha luchado constantemente. El pueblo chileno no dejó nunca de luchar contra la dictadura. No hubo un solo día de paz durante todos los años de la dictadura, siempre estuvo luchando. Y ahí la gran cantidad de desaparecidos, de muertos, de mártires, de luchadores que dejó esa dictadura, una de las más sangrientas que recuerda la historia del continente.

Ahora, los neoliberales han tratado de plantear que de alguna manera Pinochet estableció las bases de la economía chilena de hoy; que, además, dejó la constitucionalidad de hoy. Es falso. Las grandes utilidades de la venta del cobre son las que han permitido que Chile tenga una posición económica distinta, y la nacionalización del cobre es de Allende. En el campo del agro, también hay unas ventajas económicas como en el caso del vino: son productos de la reforma agraria que hizo Allende. Los cambios estructurales que hizo dentro de la sociedad chilena, el reforzamiento de la salud, de la salud pública, de la educación, de las universidades... Es decir, fortalecer y refundar la república fue Allende. Entonces, claro, hoy día los caballeritos de derecha dicen con toda tranquilidad que la herencia de la institucionalidad chilena de hoy es del dictador.

Y cuando se descubre que además fue un ladrón, yo creo que buena parte de esa imagen se desploma. ¿O no?

Bueno, eso me produce a mí sentimientos muy encontrados. Porque si toda esa parte de Chile que sabía de los crímenes de Pinochet no lo condenó por criminal pero sí lo condenó porque había robado, me parece



Las grandes utilidades de la venta del cobre son las que han permitido que Chile tenga una posición económica distinta, y la nacionalización del cobre es de Allende. En el campo del agro, también hay unas ventajas económicas como en el caso del vino: son productos de la reforma agraria que hizo Allende

realmente una vergüenza. Porque me importa mucho menos que haya robado en un banco, o que tenía depósitos en un banco norteamericano, que la cantidad inmensa de muertos que todavía tiene Chile sin encontrar sus cuerpos, sus cadáveres. Todavía Chile es un país donde las madres siguen buscando a sus seres queridos, a sus hijos; hijas e hijos que andan buscando a sus padres. ¿Dónde están sus cuerpos? No los encontrarán jamás. Todavía hay generales que andan escapando, que son apresados por la justicia chilena de hoy y van a cárceles de lujo. Todavía las heridas chilenas no han sanado.

Que el coronel Buendía gane esta

¿Y el cine en Chile cómo lo ve? Nosotros vemos el cine chileno en el festival de Cartagena...

Muchas veces nosotros vemos las películas chilenas en Cartagena, también [risas]. Los festivales afortunadamente existen, porque nos permiten que sigamos dialogando, discutiendo, haciendo llamados, emprendiendo empresas, una de las tantas guerras del coronel Aureliano Buendía, con la esperanza de ganarla alguna vez, porque si no no existiríamos. Pero nuestro destino es llegar al espectador, nuestro destino es llegar a los cines. Y entonces el cine chileno tiene los mismos problemas que el cine colombiano, en ese sentido. Ahora, solos no podremos superarlo. Brasil tiene trescientos millones de dólares al año para invertir en el cine, producto de las leyes impositivas, producto de la Petrobrás, producto de una cantidad de empresas que donan plata. Sin embargo, no puede llegar a todos los espectadores que necesitan. Necesita del público de Paraguay, necesita del público del Uruguay, necesita del público colombiano, necesita del público chileno, y también nosotros necesitamos de ellos. En la integración está el secreto. Desde el punto de vista estético, afortunadamente hay una gran variedad de autores y de estilos que hace que sea muy rico este intercambio. Pero desde el punto de vista industrial la situación es más o menos parecida, y la solución no la tiene ningún país sino que todos juntos y unidos.

¿Qué tal está funcionando la ley chilena de cine?

Hay una ley, pero no tiene fondos. Existe un articulado que crea un consejo de la cultura, que crea una serie de consejos, pero lo que el cine necesita es dinero para poder realizarse. Yo creo que Chile está haciendo lo necesario para existir, para sobrevivir, y que sobre todo lo hace a partir de una

generación de jóvenes cineastas que son muy talentosos, que tienen mucho coraje, y que a pesar de que cuando ganan un fondo el fondo no significa más que el cuatro por ciento del presupuesto, se endeudan y hacen sus películas. Y hay muchas escuelas de cine donde hay muchos estudiantes que con mucha pasión toman el cine y hacen cortometrajes, hacen videos, hacen mediometrajes, incluso hacen unas cosas que se llaman enanometrajes. Pero filman, filman y filman.

La generación mía de cineastas tenemos, justamente, una deuda pendiente que es crear las condiciones para que ese cine llegue a los públicos de América Latina a los cuales está destinado. Cuando digo públicos de América Latina hablo de una plataforma, lo primero es crear una gran plataforma latinoamericana, para que después sea una plataforma iberoamericana, pues también el cine de habla portuguesa y el cine de España tienen sus problemas de distribución, viven mirando hacia detrás de los Pirineos, a los otros países, pero tienen a sus espaldas al gran continente que haría posible una industria poderosísima. Nuestra otra opción, si pudiéramos revivir en varias vidas, sería plantear que debe establecerse una plataforma de cine latino, tomando en cuenta las culturas latina y europea, para de esa manera contrarrestar el predominio de la cultura anglosajona en el cine.³ Nosotros tendríamos nuestros problemas resueltos, le vuelvo a decir, más allá de las leyes nacionales, si tuviéramos leyes vinculantes que permitieran que nuestros productos pasaran de un espacio a otro.

Pero, mientras tanto, vernos en los festivales.

Ver las películas solamente en los festivales que, gracias a Dios –yo que soy ateo lo digo, más bien agnóstico– existen, porque si no yo conocería muy poco de cine latinoamericano. Hay grandes autores, geniales, como Glauber Rocha. Y cuando yo hago clases en las universidades chilenas y les hablo a los alumnos de Rocha, ellos me miran como si estuviera hablando de un marciano, porque no lo conocen, porque no han visto ninguna película. Nuestra situación es como si usted entrara a una biblioteca y no viera ningún título de las novelas escritas, incluso por los latinoamericanos, en español, sino que todo estuviera en inglés, subtulado, los libros subtulados. Nosotros tenemos, y eso hay que entenderlo, un problema industrial: las películas, los micrófonos, todo hay

- **3** Littín no se refería a esto,
- por supuesto, pues en
- 2007, cuando tuvo lugar este
- diálogo, apenas se avizoraba la
- existencia de servicios de cine
- en línea, pero de alguna manera
- la respuesta a los planteamientos
- del realizador chileno está
- dada en plataformas como
- Retina Latina, que coordina
- desde Colombia la Dirección de
- Audiovisuales, Cine y Medios
- Interactivos del Ministerio de las
- Culturas.

que traerlo desde afuera, y pagarlo muy caro. Y a su vez, no nos dejan espacios en nuestros propios territorios para llegar a nuestros públicos. Nuestros públicos están cautivos. Liberemos al público, liberemos la industria, liberemos el arte.

¿Están tan cautivos que miran con recelo las propias cinematografías?

Si a lo mejor hay que cambiar la estética para llegarle a la gente, está bien. Pero qué sentido tendría cambiar la estética en este momento si tú no sabes si vas a llegar o no al espectador. La estética también se produce en una relación dialéctica del autor con el espectador, a quien va dirigido. ¿Cuál es el reflejo del espejo, cuál es el espejo del reflejo? Yo no voy a cambiar la estética, sencillamente porque nadie me lo está pidiendo tampoco. Si una película mía no llega... Si yo sumo *La última luna* [2004], la película que filmé en Palestina, solamente por el público chileno, no tendría ninguna respuesta que fuera satisfactoria. Tengo que medirla por lo que ha ocurrido en el mundo con la película, y eso me da una determinada respuesta a mí como autor y me hace pensar en qué tengo que cambiar, qué tengo que transformar de mí mismo en este juego dialéctico porque uno, ya está dicho por los griegos, no siempre se baña en el mismo río, excepto en las pesadillas y en los sueños, ¿no? Pero supongamos que esto no es una pesadilla ni un sueño, y va cambiando, se va transformando con la vida. En el cine la vida es el espectador. Usted no hace una película para sí mismo. Es como hacer el amor con uno, el amor se hace con un ser amado.

Lo latinoamericano y lo universal

¿Y las nuevas tecnologías le generan entusiasmo, le generan, además, optimismo? La posibilidad del video de alta definición.

Mire, *El ciudadano Kane* la hizo Orson Welles con cámaras que tenían más de cuarenta, cincuenta años. O Eisenstein hizo *El Acorazado Potemkin* e *Iván el terrible*. O todo el neorrealismo italiano, las grandes películas, con cámaras que tienen más de cuarenta años, que son obras maestras no superadas. O Kurozawa, ¿con qué filmó? El problema no es exactamente este entusiasmo con las nuevas tecnologías, que incluso llega gente a decir que puede hacer películas con los teléfonos... No son sino instrumentos, más o menos, pero no son precisamente estética, no cambian. De todas maneras el factor que cambiaría, que transformaría, sería la posibilidad de llegar con la obra, ya sea con esa nueva tecnología, con la antigua tecnología, al públi-

co, porque tampoco la nueva tecnología llega al público.

Ahora que mencionó La última luna: usted todo el tiempo habla como por el ser latinoamericano, ¿cierto? Y en muchos casos, como el suyo, el ser latinoamericano tiene unas raíces europeas, o del Medio Oriente... ¿Cómo ve sus otros países que son también, creo, tan entrañables para usted?

Existe el hecho de que los latinoamericanos somos producto de muchas migraciones. Aquí se mezclaron los africanos con los indígenas, con los españoles. Lo españoles, además, venían cruzados ya con los moros, judíos, hebreos, asiáticos... Aquí se ha producido una alquimia de razas y de culturas. Somos mucho más universales de lo que se piensa, los latinoamericanos somos mucho menos provincianos, tenemos una visión mucho más amplia y sabemos mucho más del mundo que incluso lo que el mundo sabe de nosotros. Conocemos la historia universal, la hemos vivido, la sentimos y la hacemos nuestra. O sea, Baudelaire no está más lejano de mí que Neruda, no porque Neruda haya nacido en Parral y Baudelaire en algún lugar de Francia, o Walt Whitman que es el gran poeta épico americano y que canta a sí mismo y cuando canta a sí mismo canta a toda la estirpe humana. Entonces, somos fruto de toda la cultura universal y estamos lo suficientemente maduros como para, también en el cine, asumir y narrar esas historias, sobre todo porque las contamos desde nuestro punto de vista. *La última luna* está contada por inmigrante que llega a Chile, y que desde Chile ve y recuerda el Medio Oriente. Esa es la raíz emocional, y luego, claro, en las otras películas que hice sobre el Medio Oriente, *Crónica Palestina I*, *Crónica Palestina II*, que están hechas en digital y son documentales, están hechas en las trincheras mismas, ahí donde los niños lanzan piedras y a su vez les responden con cañonazos, con disparos, con derrumbes de casas, con el exterminio de un pueblo. Palestina está siendo exterminada, y la mayor cantidad de palestinos supervivientes viven en América Latina. En Chile viven tantos palestinos, que es una de las mayores colonias palestinas que hay en el mundo; aquí en Co-



Palестina está siendo exterminada, y la mayor cantidad de palestinos supervivientes viven en América Latina. En Chile viven tantos palestinos, que es una de las mayores colonias palestinas que hay en el mundo (Imagen: *La última luna*. Fuente: decine21.com).

lombia también hay mucho y en Ecuador y en todas partes. Sin embargo, se han hecho latinoamericanos y se han olvidado del Palestina real y concreto, del Palestina que sufre y que lucha con piedras contra tanques.

Creo que los latinoamericanos tenemos las puertas abiertas para ir a cualquier lugar del mundo, digo las puertas abiertas de nuestra comprensión y de nuestros sentimientos, para ir a cualquier lugar del mundo y filmar con propiedad, porque hemos venido de todas partes. No hay ninguna forma de establecer un sistema de convivencia social si no se toman elementos de todas las culturas para proponer un modelo distinto que no sea la globalización del consumismo. Por ejemplo, en mis visitas por el mundo, conozco mucho Calcuta, conozco mucho más Calcuta que Santiago de Chile, porque he ido muchas veces a Calcuta, y porque me ha maravillado, porque la he recorrido, porque he estado ahí, porque tengo amigos, porque he leído la poesía de Tagore, la poesía de los hindúes, porque he visto sus grandes pensadores, las escuelas de cine; conozco ministros de cultura, por ejemplo, que conocen de memoria páginas completas de García Márquez o de otros autores latinoamericanos. Entonces, digo que somos seres universales, eso es lo que quiero decir.

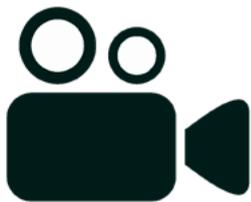
Maestro, ¿y está trabajando en algún proyecto de película es este momento?

Sí, claro. Estoy trabajando –divirtiéndome, ¿no?– en una película en donde se cuenta y se vive lo que fue la vida de los prisioneros de guerra en los campos de concentración de la dictadura en el sur del mundo, que está en el paralelo 52. Y ellos sobrevivieron. Fueron presos por la armada, prisioneros de la armada y del ejército de Chile. Allendistas que estuvieron con Allende hasta el último minuto, sobre todo la gente que estuvo en el grupo que defendió La Moneda, fueron llevados allí para exterminarlos, y no lo lograron porque ellos se defendieron con una cotidiana dignidad, hicieron de la cotidianidad una epopeya tan fuerte que resistieron. Y lograron, muchos de ellos, cruzar hacia el otro lado de la frontera histórica y fueron parte de la reconstrucción de la democracia. Y hoy día, incluso, algunos son ministros, o tienen ocupaciones muy humildes, o muy altas, pero son seres humanos de una gran dignidad. Se llama *Isla Diez*, porque una de las cosas que hacían los militares cuando tenían los campos de concentración, en las alambradas y en los grandes socavones que habían fabricado para tener a los prisioneros, les quitaron sus nombres, ya no podían tener sus nombres reales, sino que se llamaban Isla Uno, Isla Dos, Isla Tres, Isla Cuatro, Isla Cinco... y quien cuenta la historia es Isla Diez, que su verdadero nombre es

Sergio Vitar pero allí se llamó, mientras estuvo prisionero, Isla Diez, que era una forma de destruir, básicamente, la identidad. Que es lo que de alguna manera se hace continuamente y se ha hecho a través de toda esta historia inconclusa que es la América Latina, quitando identidad. Cuando no eres, entonces te pueden destruir.🔥

Filmografía de Miguel Littín

Año	Título
1965	<i>Por la tierra ajena</i>
1969	<i>El Chacal de Nahueltoro</i>
1971	<i>Compañero Presidente</i> (documental)
1973	<i>La tierra prometida</i>
1974	<i>Actas de Marusia</i> (México)
1978	<i>El recurso del método</i> (Cuba)
1980	<i>La viuda de Montiel</i> (Colombia-México)
1981	<i>Alsino y el cóndor</i> (Nicaragua)
1986	<i>Acta general de Chile</i> (documental)
1989	<i>Sandino</i>
1994	<i>Los náufragos</i>
1998	<i>El duelo</i>
1998	<i>Aventureros del fin del mundo</i>
1999	<i>Cinco marineros y un ataúd verde</i>
2000	<i>Tierra del Fuego</i>
2002	<i>Crónicas palestinas</i> (documental)
2002	<i>El abanderado</i>
2005	<i>La última luna</i>
2009	<i>Dawson. Isla 10</i>
2014	<i>Allende en su laberinto</i>



Estrategias derivadas de las inquietudes éticas sobre procesos de rodaje de ficción en **TERRITORIO**

Producción de Impacto en Cortometraje *La Mona*, Severinera, Córdoba

María Andrea González Gutiérrez

Magíster en Intervenciones sociales y educativas de la Universidad de Barcelona, con grado en Ciencias Políticas y Administración de Negocios de la Universidad EAFIT.
mariaandreagg@gmail.com

Laura Gutiérrez

Magíster en Estudios y creación Audiovisual de la Universidad de Antioquia, con grado en Ciencias políticas y Comunicación Social de la Universidad Eafit. Guionista y directora de cine.
lerazul@gmail.com

La Honduras es un caserío olvidado, en el que La Mona, una paramilitar, impone el orden. Sin embargo, no puede dominar la naturaleza de su cuerpo y la menstruación la doblega hasta tirarla a la cama. A pesar de su carácter huraño, su feminidad aflora, revelando la sensibilidad que también la habita.

Esta es la sinopsis del cortometraje que rodamos en Severinera, Córdoba, en noviembre del 2022. Aunque revela los acontecimientos que se despliegan en pantalla, el andamiaje que hace posible las películas suele ser una historia pocas veces narrada. Antes de rodar, hay años de trabajo en soledad durante la escritura y el desarrollo del proyecto y, luego, durante la preproducción y producción, se articulan muchas voluntades que se congregan para hacerla posible con tiempos y presupuesto ajustado.

Sin embargo, muchas veces los procesos de ficción que se llevan a cabo en territorios distantes a los núcleos urbanos dejan por fuera a los actores comunitarios, anfitriones del equipo técnico, cuya cotidianidad se ve interrumpida por las dinámicas de creación de una película.

La Mona es un cortometraje de ficción que se pregunta desde su modelo de producción por el proceso de impacto. Este texto da cuenta de tal apuesta.

1. Introducción: intenciones de la producción de impacto

“En lo social, no puede haber realidad sin historia” es uno de los argumentos utilizados por Orlando Fals-Borda (2009) para justificar en contextos como el latinoamericano que los hechos estudiados desde las ciencias sociales solo pueden ser comprendidos desde la realidad en la que se inscriben. Esta visión cuestiona la postura occidentalizada y colonialista de la ciencia que se mantuvo durante gran parte del siglo XX, en la que la búsqueda por la objetividad se convierte en un valor deseable. De allí, que uno de sus mayores aportes a las ciencias sociales sea la de proponer un proceso de investigación en el que las comunidades “investigadas”, sean actores partícipes activos, sobrepasando la idea de objeto de estudio en una relación netamente extractivista. Este enfoque de investigación se ha conocido como Investigación de Acción Participante, cuyo planteamiento ha sentado un precedente en procesos de investigación que cobijen las realidades del sur global.

Su aporte, aunque lejano en términos prácticos a la producción audiovisual, contribuye a dar unos pilares teóricos que argumentan las razones por las cuales procesos en los que hay una tendencia al extractivismo sobre los recursos naturales o grupos humanos, pueden y deben cuestionar su incidencia en la comunidad o territorio en el que se asientan. Donde se consideren y evalúen las relaciones de poder existentes y las que se pueden gestar al momento de la intervención, así el lugar histórico desde el que se narran los hechos, las visiones propias de la realidad, representaciones simbólicas, afectaciones ante la llegada de externos al territorio, implicaciones éticas y demás elementos que tendrán un impacto en la vida de las personas.

Al seguir el rastro sobre lo que se ha entendido como “impacto”, se encuentra que en el ámbito empresarial se comprende como los efectos que la intervención planteada tiene sobre la comunidad. Dicho de otra manera, la influencia que un externo será capaz de ejercer sobre la comunidad una vez hayan sido completadas las actividades previstas (Libera, 2007). Un aporte más reciente, que surge en el ámbito de las intervenciones humanitarias en contextos de conflictos, es el enfoque de Acción sin daño, el cual parte de considerar

que las intervenciones externas “no están exentas de hacer daño (no intencionado) a través de sus acciones. La incorporación del enfoque implica la reflexión por parte de los y las profesionales sobre aspectos como los conflictos emergentes durante la ejecución de las acciones, los mensajes éticos implícitos, las relaciones de poder y el empoderamiento de los participantes” (Comisión de la Verdad, n.d.).

Estos enfoques conceptuales cobran sentido en el desarrollo de proyectos audiovisuales enmarcados en territorios distantes a los centros urbanos y la presencia del Estado, cuya falta ha implicado también la prevalencia del conflicto armado. Al llevar a cabo este tipo de películas, debido al andamiaje que supone la realización de un proyecto de ficción, las decisiones, acciones y relacionamientos podrán incidir en las expectativas, visiones o comportamientos de las comunidades y sus formas de vida.

La Mona es un corto audiovisual que se produce en la comunidad de Severinera del municipio de Tierralta, Córdoba, por lo que dentro del equipo creativo estuvo siempre presente el deseo de promover prácticas que no sean exclusivamente extractivistas, y con ello apostar por procesos que sean de beneficio mutuo, desde estrategias que sean vinculantes con las realidades de la comunidad, cambiando la perspectiva de “locación cinematográfica” a comunidad participante con roles, acciones y voz, tanto antes como durante el rodaje. De manera que los efectos causados por la producción sean revisados reflexivamente por el equipo y evaluados respecto al valor del impacto ocasionado.

Darle cabida a una perspectiva que contempla el impacto sobre las comunidades no es una decisión menor, al tratarse de un enfoque que concibe estrategias en las etapas previas, durante y posterior al rodaje; es decir, se trata de una apuesta transversal a todo el proceso de producción.

En el ámbito cinematográfico es en la producción documental donde han surgido las primeras preguntas por los procesos de impacto. Esto se debe en parte a su propia naturaleza, ya que la realidad es la materia prima



En el ámbito cinematográfico es en la producción documental donde han surgido las primeras preguntas por los procesos de impacto. Esto se debe en parte a su propia naturaleza, ya que la realidad es la materia prima de estas narraciones y las relaciones que se tejen con las comunidades le dan sentido y rigor a la propuesta de producción (Imagen: Severinera. Fuente: revistaciendiascinep.com).

de estas narraciones y las relaciones que se tejen con las comunidades le dan sentido y rigor a la propuesta de producción. La experiencia que suscitan este tipo de producciones ha posibilitado la búsqueda y creación de estrategias, visiones y maneras de acercarse a una comunidad o territorio. Por otro lado, en lo que respecta a las producciones de ficción es escabroso y vago el terreno. Son pocas las experiencias que se puedan rastrear de apuestas juiciosas de una producción de impacto en ficción, por lo que son las experiencias derivadas del documental y de otros saberes como el trabajo social y la intervención social, las que dan pistas para proponer estrategias que se adapten al contexto de *La Mona*.

Este texto pretende mostrar la estrategia de impacto de la producción *La Mona*, resultados evidenciados y cuestionamientos para futuras producciones audiovisuales que busquen generar relaciones empáticas con los territorios.

2. Contexto

Severinera es un corregimiento de Tierralta que ha sido testigo de la violencia ocasionada por el narcotráfico, dada su cercanía al Parque Nacional Paramillo, lugar con grandes cultivos de coca y uno de los corredores con mayor tráfico de drogas del país. Esto ha sumido históricamente al territorio en el conflicto, ya que además ha contado con la presencia de todo tipo de actores legales e ilegales, cuya disputa se ha mantenido en la búsqueda de control del territorio determinando las formas de vida de sus habitantes, las relaciones de poder y legitimidad estatal.

Si bien la violencia se convierte en una verdad a voces entre los habitantes de Severinera, en especial en presencia de “extranjeros”, a simple vista parece un lugar que se resguarda en las actividades cotidianas de la vida en el campo, con faenas tan definidas que le dan un tinte de monotonía al paisaje. A su vez, es palpable la debilidad estatal evidenciada en la ausencia de servicios médicos, infraestructura vial, y en limitaciones en el sistema educativo.

Ante este panorama, la llegada de una producción audiovisual causa un revuelo significativo en los habitantes de Severinera. Incluso, uno de ellos relaciona este suceso con la llegada de espectáculos de entretenimiento como el circo itinerante que pasa una temporada por la zona.

3. Metodología en la intervención

Como se mencionaba anteriormente, en el ámbito audiovisual la producción de impacto ha tenido mayor presencia en el desarrollo documental, pues el acercamiento a la comunidad tiene como fin entablar una relación de confianza entre el equipo técnico y las comunidades, para que la historia

pueda ser contada de manera natural y veraz. Teniendo como referencia algunas de estas propuestas, adaptamos acciones para el rodaje que nos permitieran tener un entorno de confianza y cuidado mutuo. La estrategia de impacto buscó generar una relación que pudiera ser “provechosa” en doble vía; por una parte, explicar a los habitantes los procesos propios de una producción audiovisual de manera que se tenga un entendimiento de las dinámicas y necesidades del equipo técnico; y, por otro lado, ofrecer espacios de encuentros informativos, creativos y formativos.

Estas estrategias se llevaron a cabo en tres momentos de la producción, previo, durante y posterior al rodaje, contando con el acompañamiento de un equipo técnico centrado en fortalecer la relación con la comunidad. En la Figura 1. se observan las estrategias implementadas.

Para garantizar nuestro propósito de indagar por una producción de impacto en ficción, configuramos un equipo cuya labor se centraría en diseñar y llevar a cabo estas estrategias.

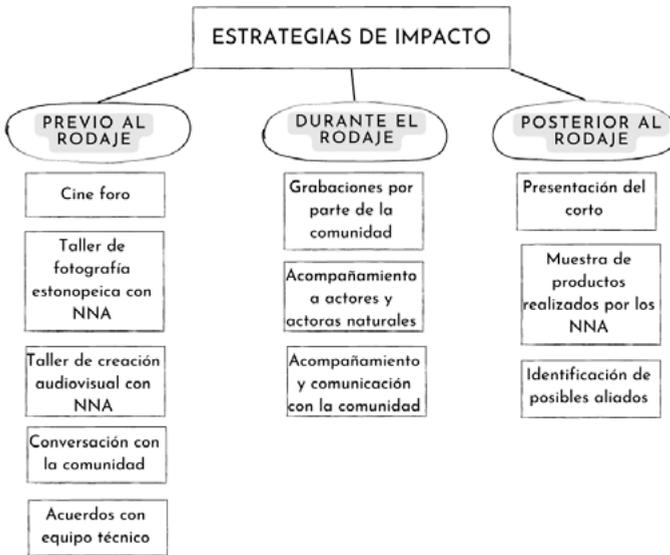


Figura 1. Estrategias de impacto desarrolladas para la producción

A continuación, se describen las acciones desarrolladas en cada una de las etapas de la producción.

Previo

- Durante la escritura del guion y debido a que el cortometraje se enmarca en el género wéstern se realiza un cineforo en torno a un largometraje del género con algunos habitantes de Severinera, para indagar sobre

las relaciones identitarias en las que se reconocen a partir de la historia y demás elementos cinematográficos. Este se convierte en un espacio de diálogo utilizando una metodología de grupo focal que nutre la visión de la directora e incide en la construcción del guion a partir de los imaginarios propios sobre los personajes y las relaciones que se dan en el territorio.

•En la etapa de preproducción, hubo talleres de fotografía estenoipeica con niños, niñas y adolescentes (NNA). En estos talleres se explora la luz y su relación con la fotografía, experimentando con cámaras creadas por ellos mismos y el posterior revelado fotográfico de manera casera. Al final, los resultados dan cuenta de aquello que retratan los NNA de Severinera, así como una fascinación por experimentar y crear por sí mismos artefactos hasta el momento desconocidos.

Foto 1. Creación de cámaras estenoipeicas.



Foto 2. Proceso de revelado fotográfico.





Fotos 3, 4 y 5. Resultados de las fotografías realizadas por los participantes

• Durante la hard-pre; es decir, los días inmediatamente previos al rodaje, se llevó a cabo un proceso de creación audiovisual por parte de niños, niñas y jóvenes. Para ello se propuso un juego de roles en el que los NNA personificaban algunos de los roles que participan en una producción audiovisual. Además se diseñó un “story board” para la creación de la historia. Este fue un espacio de curiosidad, creatividad y creación en el que los participantes se apropiaron activamente de sus productos.

Con esta propuesta se pretendía, por un lado, un espacio de formación; y, por el otro, que los jóvenes comprendieran el proceso de rodaje, de manera que pudieran ser replicadores en la comunidad y que así se sintieran parte del proceso y pudieran explicar a otros qué estaba sucediendo durante el rodaje.



Foto 6. Visualización de producciones audiovisuales.



Fotos 7, 8 y 9. Ejercicios de story board realizados por los participantes.

Foto 10. Práctica previa a rodaje.



- Con la llegada del equipo técnico a territorio, se plantearon una serie de acuerdos y sensibilización sobre la comunidad y la manera en la que se pretendía llegar al territorio desde una visión del cuidado.

Reglas comunitarias

Corto: *La Mona*

Para tener en cuenta durante el rodaje:

- Las diferentes posturas sobre política son legítimas; sin embargo, la mejor manera de evidenciar la nuestra es haciendo cine y no juicios de valor.
- Este territorio ha sido testigo de acontecimientos difíciles para la historia de nuestro país. A veces el dolor configura posturas radicales y creemos que nuestra labor es hacer un corto que posibilite reflexiones. No hay verdades absolutas y no estamos aquí para fundarlas.
- Las costumbres del lugar que nos acoge y sus valores son muy importantes para que nuestro trabajo pueda llevarse a cabo con seguridad y en paz.
- El consumo de drogas no está permitido.
- La equidad de género es uno de los pilares de nuestro trabajo. Todos estamos en igualdad de condiciones y el reconocimiento y respeto son la consecuencia ineludible de este principio.
- Estamos siendo recibidos en una comunidad que nos abre las puertas, seamos unos huéspedes gratos para que volver sea siempre posible.

Imagen 1. Reglas comunitarias equipo técnico.

• Finalmente, días antes de empezar a rodar, se hace una socialización con la comunidad donde se contextualiza lo que se vivirá durante el rodaje, así como la resolución de dudas que se puedan presentar. Y una presentación del equipo de impacto que estará en función de servir de puente entre el equipo técnico y la comunidad.

Producción de *La Mona*

La Mona es la historia de una mujer que vive sola en La Hondura y que está lejos de su hijo por trabajo.

Comunidad de Severinera, estamos agradecidos por permitirnos habitar su territorio como parte de la locación de *La Mona*. Esperamos sea un tiempo para el aprendizaje mutuo. Por lo que considerando el cambio de ritmo en la cotidianidad que pueda implicar la producción, compartimos los siguientes puntos para tener en cuenta:

- El rodaje inicia el martes 8 de noviembre y finaliza el 12 de noviembre en horarios del día y algunas noches. Los horarios y locaciones serán compartidos previamente con la comunidad.
- Durante el rodaje hay dos momentos importantes: la preparación de la escena y la grabación. En este último, el silencio será clave, por lo que les pedimos mucha comprensión y apoyo durante ese momento. Este será anunciado por el equipo de producción.
- En algunos casos será necesario el cierre de espacios públicos para la grabación de escenas. Les contaremos con anticipación para que puedan organizar sus actividades en caso de requerir movilizarse por el lugar.
- Si se presenta alguna inquietud o requerimiento durante el rodaje se pueden poner en contacto con Diana Patiño o Camilo Escobar, quienes estarán abiertos a la conversación según se requiera.

Imagen 2. Comunicado informativo socializado con la comunidad de Severinera.

Durante

- Desde la dirección fue claro el lineamiento de permitir que la comunidad estuviera detrás del monitor. Si bien esto implica incomodidad y entorpece procesos de dirección de actores y logística que pueden llevarse a cabo de manera más pragmática e íntima dentro del equipo técnico, es indispensable que las personas del pueblo accedan directamente a lo que está sucediendo en su entorno.

- En el rodaje se entregan cámaras a pobladores de la comunidad en diferentes momentos, como parte de un ejercicio que pretende entender desde sus perspectivas la manera en la que se acercan y observan el pueblo como set, la forma en que la llegada del equipo técnico convierte su espacio cotidiano en un lugar imaginario propicio para la ficción. Este material es fundamental en la realización del detrás de cámaras del corto.

Foto 11. Niños haciendo planos del set durante el rodaje.



- La comunicación y acompañamiento constante con la comunidad por parte del equipo de impacto, mediando entre las inquietudes que se pudieran presentar y las necesidades del equipo técnico para la realización del rodaje.

- Frecuentemente durante los rodajes, se requiere un ambiente controlado para optimizar tiempo. Por esta razón los espacios de set y monitor, suelen ser privados al equipo técnico. En *La Mona*, los pobladores podían acercarse todo el tiempo al monitor y ver lo que estaba sucediendo en pantalla.



Fotos 12 y 13. Interacciones entre la comunidad y el equipo técnico.



- El acompañamiento a actores naturales desde el cuidado y atención por sus necesidades e inquietudes, así como la preparación actoral.



Foto 14. Actores "naturales".



Foto 15.
Actriz natural
en set.

Posterior

Actualmente, el cortometraje está en proceso de montaje. Una vez se culmine este proceso, se espera presentarlo a la comunidad, acompañado con la muestra de los productos que surgieron de las actividades transversales realizadas por el equipo de impacto, entre ellas el ejercicio práctico de los jóvenes y el audiovisual sobre el detrás de cámaras.

4. Resultados

Desde la producción de impacto, se reconocen los discursos comunitarios sobre su territorio para identificar las necesidades que consideran son más relevantes. Desde nuestro punto de vista previo al rodaje existía la intuición de que la violencia sería un tema de vital importancia. Aun así, la comunidad nos hizo saber con sus silencios que este no es un tema de conversación entre pobladores y externos, lo que llama la atención, ya que parece un asunto soterrado que no puede salir a luz o una desconfianza ante agentes externos por la idea de pertenecer a uno de los bandos en disputa, y lo que esto significa para su seguridad. Este temor ha permeado una parte

importante de las víctimas del conflicto colombiano, así como líderes sociales que son perseguidos y asesinados por la defensa de sus territorios. Por lo que como equipo respetamos que no sea un tema del cual se quisieran tratar y no ser intrusivos con las visiones propias.

Por otra parte, la comunidad manifiesta una ausencia estatal en la prestación de servicios básicos de salud y las dificultades en la movilidad para llegar al punto de salud más cercano. De allí que entre las estrategias factibles en beneficio de la comunidad después de la producción del corto, sea la de servir como puente con organizaciones gubernamentales y ONG's que puedan aportar una mejoría en los servicios de salud visibilizando sus necesidades. En especial, se encontró una ausencia en los servicios relacionados con la salud sexual y reproductiva de las mujeres, obstetricia y ginecología. Algunas mujeres manifestaron haber sufrido de vulneraciones durante sus procesos de gestación y parto, así como un desconocimiento sobre su salud sexual y reproductiva. Descubrir las situaciones por las que habían pasado las mujeres fue posible a partir de momentos que se desataron tras compartir la historia del corto, en el que se presentan escenas relacionadas con la relación entre la feminidad y la menstruación.

Descubrimos que incluir espacios de socialización y conversación constantes con la comunidad propició una comunicación cercana, además de un relacionamiento entre pares y aliados para el desarrollo del rodaje. En este sentido, la presentación de la propuesta de impacto al equipo técnico fue clave en la percepción y acercamiento al territorio. Se evidenció una sensibilización por parte del equipo técnico en la manera de relacionarse con la comunidad y encontrar apoyo en el equipo de impacto en el momento de ser requerido.

En medio de la producción se presentan decisiones que incluyen cuestionamientos y debates éticos en relación al bienestar de la comunidad y habitantes con las necesidades del rodaje. Tales como las extensas horas de espera de los actores naturales, su estado de salud y bienestar para grabar una escena, e incluso acuerdos sobre la prestación de servicios como alimentación que se hicieron con algunos habitantes. En estas situaciones fue clave el acompañamiento del equipo técnico para mediar entre las partes.

Un aprendizaje importante fue la necesidad de tener lo suficientemente claro, tanto a nivel interno como de cara a la comunidad, el rol y alcance de una producción audiovisual. De allí la pertinencia de plantear límites, acuerdos y expectativas que contribuirán a un relacionamiento más certero.

Por otro lado, los talleres formativos y de experimentación con los jóvenes fueron claves para la comprensión sobre la fotografía y la producción audiovisual. Esta cercanía a públicos no especializados abre la puerta a pensar en espacios de divulgación del conocimiento desde metodologías activas, por lo que sus claridades sobre lo que sucedía durante el rodaje eran mayores dadas las vivencias de los talleres realizados. Además de manifestar un interés por seguir ampliando sus conocimientos en los temas vistos, lo que se puede seguir explorando con aliados. Si bien las estrategias de aprendizaje estaban centradas en niños y jóvenes, la diversidad etaria era significativa. Por lo que en futuros proyectos se recomienda tener grupos separados por edades en los que sea posible plantear actividades de acuerdo a su desarrollo cognitivo.

5. Reflexiones

Entre las preguntas que quedan para futuros proyectos audiovisuales y en especial para los equipos de impacto es hasta qué punto llega el trabajo de la producción de impacto: ¿cuál es su alcance?, ¿cómo manejar las expectativas de la comunidad frente a la producción audiovisual?, ¿cuál es el rol de una producción audiovisual en lugares con ausencia estatal?, ¿hay diferencias en términos de impacto entre el documental y la ficción? Estas son preguntas sobre las cuales se deben seguir pensando, ya que no hay una única respuesta. En cuanto a la experiencia, queda clara la necesidad de especificar a la comunidad el alcance del proyecto, evitando generar imaginarios de “salvadores”, sin que ello no signifique servir de puente para visibilizar la situación que vive la comunidad.

Mientras que cada vez más se exige a los proyectos audiovisuales incluir propuestas de impacto, los recursos para estas se empaquetan en los estímulos para la producción. La pretensión de fondo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) es que con los mismos recursos con los que se lleva a cabo el proceso de rodaje, se incluyan también algunos de impacto. Esto es contradictorio, puesto que si se evidencia la importancia de estos procesos al incluirlos en las convocatorias, no existe un correlato financiero que permita llevarlos a cabo. Para hacer un proceso que realmente apunte a la idea de impacto en las distintas etapas de la producción, se requieren recursos autónomos, de manera que no compitan con los de la producción, asegurando un equipo que pueda acompañar durante todo el proceso a la comunidad. En nuestro caso logramos articular esfuerzos con el Observatorio del Caribe Colombiano, cuyos aportes hicieron posible llevar

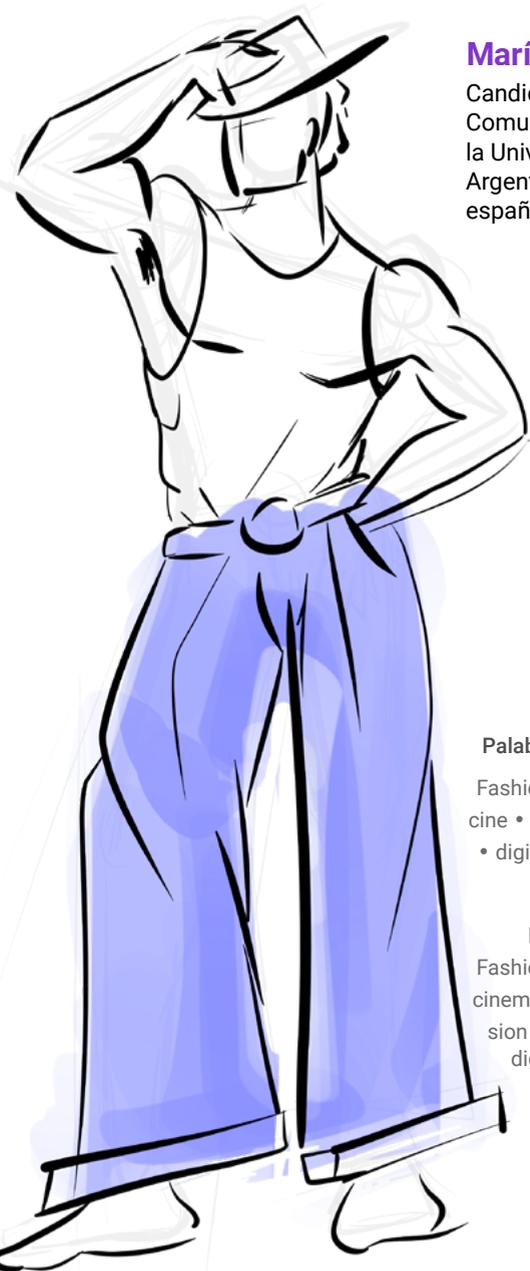
a cabo los talleres con la comunidad. Así mismo, la Universidad Eafit se sumó con las cámaras que los habitantes del pueblo usaron durante el rodaje. Contar con otros actores es clave para garantizar los procesos de producción de impacto, si bien esto implica un trabajo extra y un tiempo adicional en términos de articulación y convocatoria, que deben también ser contemplados. El trabajo de impacto no es únicamente teórico y se requiere que el interés y la importancia que se le otorga en los estímulos esté soportado en consideraciones presupuestales y de tiempo.

El proceso de producción de impacto de *La Mona* plantea preguntas de cara a la producción de impacto, especialmente porque los procesos de producción cinematográfica raras veces dejan memorias sobre las dificultades, estrategias y aciertos que se dan durante los días acelerados del rodaje. Este texto tiene como objetivo responder a estas carencias y dejar memoria sobre las inquietudes éticas que movilizan estos esfuerzos. 🌱

Referencias bibliográficas

- Comisión de la Verdad. (n.d.). *Enfoque de acción sin daño - Glosario*. Comisión de la Verdad. Recuperado de: <https://web.comisiondelaverdad.co/transparencia/informacion-de-interes/glosario/enfoque-de-accion-sin-dano>.
- Fals-Borda, Orlando. (2009). Cómo investigar la realidad para transformarla. En *Una sociología sentipensante para América Latina*. Siglo del Hombre Editores CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20160308051848/09como.pdf>
- Hehenberger, Lisa; Harling, Anna-Marie y Scholten, Peter. (2015). *Guía práctica para la mediación y la gestión del impacto*. Asociación Española de Fundaciones. Recuperado de: https://www.fundaciones.org/EPORTAL_DOCS/GENERAL/AEF/DOC-cw5537916e2a002/Gula_impacto-EVPA-AEF-2015.pdf
- Libera, Blanca Esther. (2007). Impacto, impacto social y evaluación del impacto. *ACIMED*, 15(3). http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352007000300008

El *fashion film*, memoria de la moda y expresión posmoderna de la televisión digital



María Uribe Wolff

Candidata a Magíster en la carrera de Comunicación Digital Interactiva de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Traductora inglés-francés-español de la Universidad de Antioquia.

Stephanie Venditti

Candidata a Magíster en la carrera de Comunicación Digital Interactiva de la Universidad Nacional de Rosario. Licenciada en Periodismo. Redactora.

Ilustraciones: Jhojan Alexis Millán M.

Palabras clave

Fashion films •
cine • televisión
• digitalización
cultural.

Keywords

Fashion films •
cinema • televi-
sion • cultural
digitization.

Resumen

Este artículo se propone conceptualizar el surgimiento de los fashion films como cortometrajes que facilitan la distribución de contenidos en redes sociales, ideales no solo para abordar la publicidad transmedia, sino también intentar comprender los escenarios convergentes que la atraviesan en un contexto de digitalización cultural.

Se reflexiona a través de distintos autores sobre la incursión de la industria de la moda en la digitalización, su vinculación con el cine, el tiempo, la memoria y las plataformas. A grandes rasgos, se estudia a los fashion films como puente para incursionar y revolucionar la expresión de la dinámica del movimiento entendida dentro de un fenómeno social contemporáneo.

Abstract

This article aims to conceptualize the emergence of fashion films as short films that facilitate the distribution of content on social networks, which are ideal for addressing transmedia advertising and trying to understand the converging scenarios that are part of it in the context of cultural digitization.

The article reflects through different authors on the incursion of the fashion industry in digitization, its link with cinema, time, memory and platforms. Fashion films are studied as a bridge to venture into and revolutionize the expression and dynamics of movement understood within a contemporary social phenomenon.

Introducción

La crisis que produjo la digitalización de la cultura en los sistemas de comunicación obligó a la publicidad de la moda a rediseñar sus métodos de difusión y promoción. Estas prácticas, nacidas a principios del siglo XX (Díaz Soloaga y García Guerrero, 2016, p. 45), debieron adaptarse a un ecosistema que demandaba una comunicación más personalizada, emocional y participativa a través de las redes; en definitiva, un ecosistema posindustrial (Manovich, 2006, p. 9). Así fue como los clásicos editoriales de las revistas de moda y la publicidad audiovisual tradicional se vieron abocados a una mediamorfosis (Jódar-Marín, 2019, p. 167), de la que surgiría el *fashion film*. Los *fashion films* son cortometrajes en los que convergen cine, moda, música, publicidad y arte. Están pensados para las plataformas digitales y, por ende, duran entre treinta segundos y doce minutos en promedio. El *fashion film* es, en otras palabras, cine para la era digital, diseñado para exhibirse y distribuirse a través de las redes sociales.

Nacimiento digital del *fashion film*

El interés creciente en la imagen en movimiento que mostraban los diseñadores de moda coincidía con la transición de esta hacia un espectáculo multisensorial, teatral y multimedia (Uhlirova, 2013, p. 147). Esto se sumó al concepto de la comunicación de un estilo de vida como una forma de contar una historia, surgido en la década del 80 (Díaz Soloaga y García Guerrero, 2016, p. 47). Dichos eslabones desencadenaron en el *fashion film*, que se apoya en las plataformas de video no solo para vender un producto, sino también para generar una conexión emocional con el público. En una época de convergencia que exige que la publicidad sea transmedial (Del Pino Romero y Castelló Martínez, 2015, p. 109), la moda precisa de un nuevo lenguaje que responda a las demandas y características de la digitalización de la cultura. El escenario de convergencia, fragmentación de audiencias e

hipermediación así lo exige y el *fashion film* es esa respuesta. En este sentido, Yolanda Barrasa afirma que la publicidad ha recurrido a las series web por su capacidad de «establecer, generar y fidelizar audiencias» (Barrasa en Montoya Bermúdez y García Gómez, p. 107). Si bien los *fashion films* son un producto de la evolución digital del cine y no de la televisión, la serialización es, precisamente, una de sus características, y fueron las necesidades publicitarias (más que las tecnológicas o artísticas) las que llevaron a retomar estos cortometrajes en la industria de la moda.

Los *fashion films* en el escenario de la convergencia

Con la fusión de entretenimiento y publicidad (*advertainment*), además de música, cine, moda y arte, los *fashion films* constituyen una mediación que es, a la vez, artística y comercial (Skjulstad y Morrison, 2016, p. 32). En ellos se da una intertextualidad radical diseñada para una cultura en la red (Jenkins en Scolari, 2013, p. 14). Las convergencias industrial, tecnológica, mediática y de modos de expresión, entre otras, generan las condiciones para la existencia de los *fashion films*. Para Jenkins (2008, p. 15), todas estas implican una convergencia cultural y, a nivel de los consumidores, mental. Este mismo autor considera que el teléfono celular es el ejemplo por excelencia de la convergencia tecnológica (2008, p. 16) o, en otras palabras, el dispositivo en el que mejor se materializan las convergencias informática y mediática (Manovich, 2006, p. 4). Con su capacidad para reproducir y grabar música y video, tomar y editar fotos, conectarse a Internet, mostrar y editar texto, ejecutar videojuegos y, además, difundir todos estos elementos de los nuevos medios (Manovich, 2006), es natural que la lógica de exhibición y distribución de los *fashion films* esté pensada para los teléfonos celulares. Ante un dispositivo que cuenta con dichas características, se dificulta determinar dónde empieza y termina el teléfono, el cine, la televisión, la radio, etc. De manera que los *fashion films* deben entenderse no solo en términos de los cortometrajes como tales, sino de la cultura popular distribuida a través de Internet (Skjulstad y Morrison, 2016, p. 46). Asimismo, las relaciones de los usuarios con los medios y la industria cultural —los rituales y las dinámicas materiales, sociales y económicas que imponen— están obligadas a acompañarse a la lógica del computador en una transcodificación informática-cultural (Manovich, 2006, p. 18).

Moda y cine en la era digital

La moda supera su iconicidad estática clásica a través del fenómeno de las convergencias e incorpora otras formas de expresión. Es precisa-

mente la imagen de la moda en movimiento la que cambió la concepción de esta (Khan, 2013). Uhlirova (2013, p.138), por su parte, sostiene que el *fashion film* es a la vez movimiento y fijación. Por un lado, las películas corren en un eje temporal y alcanzan así el potencial que la fotografía o la ilustración prometen, pero, por el otro, fijan a la moda como imagen. En este sentido, Khan (2013) se apoya en el concepto de cine digital de Manovich y afirma que, con su presencia permanente, el cine digital captura la imagen animada de la moda en el presente y la renueva de manera constante. Así, se aprecia cómo la incursión de la dimensión digital en la industria de la moda conjugó en el *fashion film* la ubicuidad, el movimiento (de cuerpo, vestidos e imágenes) y una nueva relación con el tiempo. La obsesión con el presente y la renovación son características de la era digital que cursamos (Uhlirova, 2013, p. 138), pero también de la moda misma.

Por otra parte, la diferencia entre el cine digital de los *fashion films* y el cine tradicional es que el movimiento de la imagen en el primero se logra a través de medios digitales (Khan, 2013). Si el movimiento vuelve visible el tiempo, como afirma esta autora, entonces los medios digitales son los que cambiaron la relación de la moda no solo con el tiempo (Khan, 2013), sino con la memoria. Para retomar a Manovich (2006, p. 53), este es un efecto de la informatización sobre el lenguaje visual que es la moda. No obstante, lejos de ser un avance hacia una nueva etapa, la tecnología digital cierra el círculo de la evolución del cine. Manovich (2016) explica que este deja de ser el medio de registro al que lo llevaron los avances tecnológicos del siglo XX y regresa a sus orígenes pictóricos del siglo XIX por medio de las técnicas de animación del cine digital. El metraje pasa a ser solo una de las materias primas que serán manipuladas por computador. Así, el cine animó las imágenes de la moda cuando regresó a sus rudimentos y no cuando el arte cinematográfico alcanzó su máximo desarrollo técnico. Se dio, entonces, que la velocidad eléctrica llegó a su punto más alto de desarrollo tecnológico y sustituyó las secuencias mecánicas de las películas. Se revelaron las líneas de fuerza en la estructura y medio de la cinematografía y se regresó a la forma del ícono (McLuhan, 1996, p. 34).

YouTube: biblioteca de la moda

En su prólogo, Lewis H. Lapham cuenta que la radio era facilitadora de la existencia de la Alemania nazi porque se compenetraba con la personalidad de Hitler (McLuhan, 1996, p. 15). Además, Goebbles mandaba a organizar grupos de escucha radial obligatorios (Williams, s.f., p. 38). Se

entiende que las circunstancias particulares de la guerra y la Alemania nazi se prestaban para el uso masificado y propagandístico del medio radiofónico. Siguiendo esta lógica, puede decirse que los *fashion films* se presentan como la interfaz idónea de la moda en el siglo XXI, ya que las maneras cinematográficas se han convertido en el modo de acceder a los datos culturales (Manovich, 2016, p. 18). Por otra parte, la moda es variabilidad determinada por un tiempo y una sociedad en particular (Acar, 2017, p. 8). Así, YouTube, con su vocación de coleccionar lo que ha sido producido para el consumo efímero (Carlón y Scolari, 2014, Capítulo *Él miraba televisión, YouTube*, p. 279), comparte características con la moda que lo hacen idóneo para convertirse en la biblioteca digital de esta. Según afirma Varela (Carlón y Scolari, 2014, Capítulo *“Él miraba televisión”, YouTube*, p. 283), Internet nació en un momento en que la cultura dejaba de mirar hacia el futuro y se interesaba por la memoria y el archivo, lo que la autora considera los signos de la red. Así pues, la incursión de la moda en el ecosistema digital no podía escapar a este destino, y YouTube se convierte en la eterna renovación y, al mismo tiempo, el repositorio del pasado, es decir, la memoria de la moda. Por otro lado, el cine, al fijar referentes en forma de imagen, solo puede mostrar acontecimientos que ya ocurrieron (Manovich, 2016, p. 151). En otras palabras, la relación que ofrecen los *fashion films* al público siempre es con el pasado.

El *fashion film* bajo los signos de la modernidad

McLuhan (1996, p. 30) señala que el efecto que tuvo el ferrocarril sobre las sociedades e interacciones entre las personas —es decir, su mensaje— fue la aceleración y la amplificación de las funciones humanas. El ferrocarril logró esto en virtud de una nueva dinámica del movimiento que, como la tecnología eléctrica (McLuhan, 1996, p. 25), modificaba el tiempo y el espacio. De manera similar, los *fashion films*, en virtud de la abolición del tiempo y el espacio que produce la energía eléctrica y del movimiento de la imagen propio del cine, contienen estas características de la modernidad.



Internet nació en un momento en que la cultura dejaba de mirar hacia el futuro y se interesaba por la memoria y el archivo, lo que la autora considera los signos de la red (Imagen: *Volksempfänger*, traducido literalmente como 'receptor del pueblo')

Por un lado, la tecnología eléctrica permite que cualquier lugar sea un centro (McLuhan, 1996, p. 56). De esta manera, a través de los *fashion films*, la moda pierde sus particularidades locales y opera en un mundo convertido en una aldea global (McLuhan, 1996, p. 27). Como afirma Renó (2007, p. 2), YouTube, ese archivo de la moda, alimenta las posibilidades de dicha transformación. Es decir, los *fashion films* contraen el espacio. El mensaje de los *fashion films*, entonces, es la ubicuidad de la memoria de la moda. Este es su efecto sobre el tiempo y el espacio de este campo. Las imágenes vuelven a cobrar vida cada vez que se programa su repetición, y la privación de repetir las a voluntad representa una privación (De Cicco, 2018, p. 32).

Del electrodoméstico familiar al dispositivo personal

La apropiación e incorporación masivas de la televisión ligaron a este medio con las dinámicas familiares (Silverstone et al., s.f., pp. 41, 47, 51). El televisor era un electrodoméstico del hogar. A su vez, la televisión era un «coste fijo» para la vida psíquica de la comunidad (McLuhan, 1996, p. 48). Sin embargo, la convergencia tecnológica materializada en el teléfono inteligente simplificó el soporte (Renó, 2007, p. 2) y probó que, en la era del celular, lo pequeño implica progreso (Bauman en De Cicco, 2008, pp. 32-33). Esto contribuyó a la conformación de una aldea global al tiempo que individualizó el consumo, pues hizo de los medios algo autorreferencial. De esta manera, se da paso a la posmodernidad, que se caracteriza por el reciclaje de contenido en lugar de la creación (Manovich, 2016, p. 186). La sociedad posindustrial valora el individualismo sobre el conformismo, contrario a la sociedad industrial de los medios masivos (Manovich, 2016, p. 88). Así, se desplazó el centro del medio televisivo de la familia al individuo, y su mensaje sobre la comunidad, en términos de McLuhan, cambió en la medida en que los significados de los productos televisivos se asimilan a nivel individual (Silverstone et al., s.f., p. 41).



La historia de los *fashion films*, por cierto, tiene un parentesco mayor con el cine que con la televisión, pero su gramática de consumo evoca más el ritual televisivo .

La historia de los *fashion films*, por cierto, tiene un parentesco mayor con el cine que con la televisión, pero su gramática de consumo evoca más el ritual televisivo. El viaje imaginario que permite emprender el cine tiene un costo sobre la movilidad física; la sala oscura es una prisión que demanda silencio, quietud y asilamiento (Manovich, 2006, p. 160). La ventana al mundo que es una pantalla de cine, con el sonido envolvente de la sala, constituye un ambiente inmersivo. La televisión, en cambio, evolucionó como un dispositivo familiar, así que su consumo implicaba unos vínculos grupales y afectivos en un ambiente iluminado y con libertad de asociación y movimiento. El contenido en televisión transcurre paralelo al acontecer del mundo a su alrededor. Si nos fijamos en los *fashion films*, estos son ubicuos gracias a la disponibilidad permanente que proporciona la digitalización de los objetos de los nuevos medios, así que no demandan el ritual de una sala en penumbra. Por otra parte, el soporte tecnológico en el que se exhiben estos cortometrajes se diseñó para ir a la par de la movilidad del usuario (de hecho, uno de sus nombres es «teléfono móvil»). De esta manera, el consumo de medios digitales, incluido el cine digital, está integrado al entorno del usuario. El mismo dispositivo que se utiliza para ver películas sirve para la asociación en torno a los contenidos consumidos en él, y dichos contenidos, de hecho, buscan la interacción entre usuarios. Así, los *fashion films* son una nueva forma cultural de la televisión nacidos del cine ortodoxo (Williams, s.f., p. 170).

La dimensión personal en la comunicación de la moda

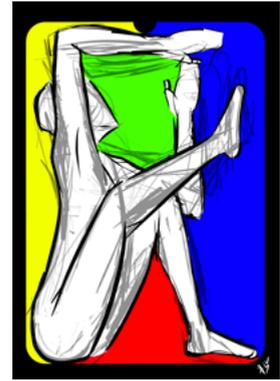
En los *fashion films*, el desplazamiento del eje de la televisión hacia el individuo tiene que ver con la moda entendida como fenómeno social. La expresión de la individualidad es un valor de la moda como dinámica generadora de la modernidad (Lipovetsky en Acar, 2017, p. 10), y la subjetividad es inseparable del nacimiento del mundo moderno occidental (Acar, 2017, p. 10). El carácter narcisista de las sociedades occidentales puede apreciarse en la invasión de la esfera privada a la pública (Lasch en Acar, 2017, p. 17) de manera que la segunda se convierte en un espejo del yo (Acar, 2017, p. 18). Así, cuando la vestimenta dejó de indicar un linaje y una posición social, el lenguaje corporal tuvo la posibilidad de crear nuevos comportamientos comunicacionales y relaciones interpersonales (Acar, 2017, pp. 11, 12). El cine, por su parte, permitió pasar de las secuencias a las configuraciones (McLuhan, 1996, pp. 33, 34). Así, la moda, que no consiste en la confección y venta de ropa, sino en la

experimentación de la fantasía interior (Bauman en Acar, 2017, p. 5), encuentra en los *fashion films* un recurso natural en su evolución comunicativa y permanente diálogo con el cine. A pesar de que estos cortometrajes solo son posibles para las grandes casas de moda capaces de producir alta costura, los nuevos medios permiten la apropiación individual de las marcas por parte de todas las clases sociales gracias a la facilidad de acceso a la tecnología digital con que cuentan las clases populares (De Cicco, 2008, p. 32).

En este sentido, no es de extrañar que, ante la lógica de la imagen bajo la que opera el mundo (di Giorgio en De Cicco, 2008, p. 29) y que imprime su fuerza en los nuevos medios, las marcas de moda hayan recurrido a contar historias ya no solo a través de las colecciones de temporada y los editoriales de las revistas, sino en formato fílmico. La moda ha pasado de vender a «contar» productos y de publicitar bienes a crear valores de marca. El foco de su comunicación pasó de la imagen al imaginario (D'Aloia et al., 2017, p. 8). La relación del cine con la moda es centenaria. Ambos comparten la fascinación por el cuerpo en movimiento, se reconocen la una en el otro, y su encuentro siempre es prolífico (D'Aloia et al., 2017, pp. 3, 5).

Las asociaciones mediadas por imágenes

En un mundo dominado por imágenes, los vínculos personales necesariamente estarán mediados por estas (Debord en De Cicco, 2008, p. 31). De este modo, las pertenencias sociales que se quieren mostrar a través de la moda (Acar, 2017, p. 14) pasarán por la fantasía personal suscitada por los *fashion films*. Así, estos cortometrajes alimentan la civilización del espectáculo, en la que el entretenimiento es un valor fundamental (Acar, 2017, p. 9). La preponderancia de la imagen hace que la cultura pueda mirar el mundo no solamente con los ojos, sino a través de las imágenes en los muros que la confinan (Jameson en Manovich, 2006, p. 186). Los muros que confinan la cultura ahora son las pantallas. En el mismo sentido, si las imágenes se convierten en seres reales cuando se cambian por el mundo real (Debord en



Así, la moda, que no consiste en la confección y venta de ropa, sino en la experimentación de la fantasía interior (Bauman en Acar, 2017, p. 5), encuentra en los *fashion films* un recurso natural en su evolución comunicativa y permanente diálogo con el cine.

De Cicco, 2008, p. 33), la relación de los usuarios con la moda a través de los *fashion films* será una relación personal.

Conclusiones

El *fashion film* surge a partir de las necesidades publicitarias, pero es posible gracias a las convergencias industrial, tecnológica, mediática, expresiva, cultural y mental. En estas convergencias, toma especial relevancia el teléfono celular, en el que coexisten cine, televisión, radio, procesador de texto, teléfono, etc. En este sentido, los *fashion films* son un pariente digital del cine tradicional, pero su consumo tiene mayor relación con las dinámicas de la televisión.

El *fashion film* captura y archiva la imagen en movimiento de la moda. Esto se dio cuando el desarrollo técnico de la electricidad y la cinematografía alcanzó su punto más alto, y el cine volvió a sus rudimentos de animación al llegar a la digitalización.

El *fashion film* cambia la relación de la moda con el tiempo y el espacio. La ubicuidad de los objetos de los nuevos medios que proporciona la digitalización de la cultura contrae el espacio de manera que cualquier lugar en el mundo es un centro. Asimismo, el cine, como registro de imágenes referenciales, solo puede mostrar acontecimientos pasados. De este modo, los *fashion films* solo pueden ofrecer el pasado de la moda, a pesar del hecho paradójico de que el cine digital es renovación permanente. Para una industria que gira en torno a lo nuevo, no deja de

Referencias bibliográficas

Acar, Lucía (2017). *A Moda Tabloide: Jogos Sociais nas estratégias de Aparência (Portuguese Edition)*. Novas Edicoes Academicas.

Carlón, Mario & Scolari, Carlos. (Eds.). (2014). *Él miraba televisión*, YouTube. La dinámica del cambio en los medios. En *El fin de los medios masivos. El debate continúa*.

D'Aolia, Adriano, Baronian, Marie-Aude & Pedroni, Marco. (2017). FASHIONATING IMAGES Audiovisual Media Studies Meet Fashion. *Comunicazioni sociali*, 1.

De Cicco, Juan (2008). *La tecnología y una nueva biblioteca de Alejandría*. YouTube: *el archivo audiovisual de la memoria colectiva*.

Del Pino Romero, Cristina & Castelló Martínez, Araceli (2015). La comunicación publicitaria se pone de moda: branded content y fashion films. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 6(1), 105. <https://doi.org/10.14198/medcom2015.6.1.07>

Díaz Soloaga, Paloma & García Guerrero, Leticia (2016). Fashion films as a new communication format to build fashion brands. *Communication & Society*, 29(2), 45-61. <https://doi.org/10.15581/003.29.2.45-61>

Jenkins, Henry (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

Jódar-Marín, Juan Ángel (2019). La puesta en escena y la postproducción digital del Fashion Film en España (2013-2017). El nuevo formato audiovisual de comunicación en moda concebido para Internet. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 6(11), 165-184. <https://doi.org/10.24137/raeic.6.11.10>

Khan, Nathalie (2013, 6 febrero). Essay: Cutting the Fashion Body | SHOWstudio. *Showstudio*. https://www.showstudio.com/projects/the_fashion_body/essay-cutting-fashion-body

ser llamativo que la evolución de su comunicación tome el carácter de archivo.

El *fashion film* necesita herramientas de la modernidad como la modificación del tiempo y el espacio para existir. Sin embargo, a diferencia de la televisión y el cine, que son medios masivos, es un producto posindustrial y posmoderno, pues su consumo es individual y autorreferencial.

Las lógicas bajo las que operan el cine y la moda son similares. Por ende, el giro de la segunda hacia la narración de historias en una era marcada por la preponderancia de la imagen mediada por pantallas es una evolución natural.

Las imágenes no solo intervienen en la relación entre medios y personas. En un mundo que solo se reconoce a sí mismo en imágenes, también han pasado a mediar las relaciones entre seres humanos y se han convertido ellas mismas en entidades para formar relaciones.👁️

Manovich, Lev (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Paidós.

McLuhan, Marshall (1996). *Comprender Los Medios De Comunicación/ Understanding Media: Las Extensiones Del Ser Humano/ the Extensions of Man* (Translation). Paidós Iberica Ediciones S.A.

Montoya Bermúdez, Diego, & García Gómez, Helena (2016). Estructuras narrativas en relatos cortos y serializados para la web. *Anagramas - Rumbos Y Sentidos De La Comunicación*, 15 (29), 103-118. <https://doi.org/10.22395/angr.v15n29a5>

Renó, Denis, (2007). YouTube, el mediador de la cultura popular en el ciberespacio. *Revista Latina de Comunicación Social*, 62.

Scolari, Carlos (2013). *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Deusto.

Silverstone, Roger; Hirsch, Eric y Morley, David. Tecnologías de la información y de la comunicación y la economía moral de la familia. *En Los efectos de la nueva comunicación*.

Skjulstad, Synne & Morrison, Andrew (2016). Fashion Film and Genre Ecology. *The Journal of Media Innovations*, 3(2), 30-51. <https://doi.org/10.5617/jmi.v3i2.2522>

Uhlrova, Marketa (2013). 100 Years of the Fashion Film: Frameworks and Histories. *Fashion Theory*, 17(2), 137-157. <https://doi.org/10.2752/175174113x13541091797562>

Williams, Raymond. (s.f.). La tecnología y la sociedad.

Williams, Raymond. *Televisión. Tecnología y forma cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2011, Capítulo 3 y 5, pp. 63-104, 153-172.



De la pantalla al aula:

las narrativas transmedia y la multimodalidad en el campo educativo

From the screen to the classroom: transmedia narratives and multimodality in the educational field

Maribel Salazar Estrada

Magíster en Comunicación énfasis educación y TIC. Especialista en Gerencia de la Comunicación con Sistemas de Información y Comunicadora Gráfica Publicitaria. Profesora investigadora con experiencia en comunicación-educación, integración de TIC a la enseñanza y el aprendizaje, narrativas emergentes y recursos educativos digitales. maribel.salazare@udea.edu.co
ORCID 0000-0002-4201-3497

Sara Giraldo Marín

Estudiante de la Licenciatura en Educación Física y Deporte. Con intereses académicos en estrategias didácticas e integración de TIC para la enseñanza y el aprendizaje. ORCID 0009-0008-4849-3365

Mauricio Sepúlveda Arango

Estudiante de la licenciatura en Educación Física y Deporte. Con intereses académicos en administración y gestión del deporte y el turismo. Uso de TIC para la enseñanza-aprendizaje, cultura ciudadana, educación experiencial, política pública, territorio y paz. mauricio.sepulvedaa@udea.edu.co
ORCID 0009-0001-5685-7236

Josué Álvarez Hernández

Magíster en Gerencia del Talento Humano. Especialista en Talento Humano y Licenciado en Educación Física. Profesor investigador con experiencia en administración deportiva, integración de TIC a los ejes misionales y estrategias didácticas. josue.alvarez@udea.edu.co
ORCID 0000-0002-0241-9302

Palabras clave

Narrativas transmedia
• Educomunicación •
Multimodalidades • TIC.

Keywords

Transmedia Storytelling
• educommunication •
Multimodalities • ICT.

Resumen

El artículo presenta una sistematización de experiencias que busca integrar las narrativas transmedia en el campo educativo, con especial énfasis en la divulgación y la apropiación de conceptos acerca de las multimodalidades por parte de la comunidad académica del Instituto Universitario de Educación Física y Deporte (IUEFD) de la Universidad de Antioquia.

El enfoque de la sistematización se fundamenta en la revisión de las investigaciones previas realizadas en el Instituto sobre la integración de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) y las percepciones de los profesores y estudiantes acerca de las modalidades combinadas de enseñanza determinadas por la Universidad. Asimismo, se realiza una revisión de la literatura sobre las modalidades educativas combinadas y el uso de narrativas transmedia como herramienta pedagógica.

Abstract

The article presents a systematization of experiences that seeks to integrate transmedia narratives in the educational field, with special emphasis on the dissemination and appropriation of concepts about multimodalities by the academic community of the Instituto Universitario de Educación Física y Deporte (IUEFD) of the Universidad de Antioquia. The systematization approach is based on the review of previous research conducted at the IUEFD on the integration of Information and Communication Technologies (ICT) and the perceptions of teachers and students about the combined teaching modalities determined by the University. Likewise, a literature review is carried out on combined educational modalities and the use of transmedia narratives as a pedagogical tool.



Introducción

a era digital, la integración de las Tecnologías de la Información y

la Comunicación (TIC) y el acceso a la información han transformado la forma de comunicar, interactuar, enseñar y aprender. Gilardi y Reid (2011) expresan que “los estudiantes que son poco activos en clase tienden a ser activos en el ciberespacio, cosa que lleva a la necesidad de integrar dicho medio en las aulas” (p. 81). En este contexto, las narrativas transmedia, también conocidas por algunos autores en su abreviación NT, son un tipo de relato que se expande a través de diferentes soportes, tanto analógicos como plataformas digitales, motivando la participación de los usuarios, y han surgido como una poderosa herramienta para la educación, permitiendo a los estudiantes sumergirse en historias y participar activamente en su propio proceso de aprendizaje.

Las narrativas transmedia se refieren a una historia que se narra a través de múltiples medios, digitales y analógicos, como libros, cómics, movisodios, películas, videojuegos, sitios web y redes sociales, entre muchos otros. Como lo expresa Scolari (2013):

Las NT son una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.). Las NT no son simplemente una adaptación de un lenguaje a otro: la historia que cuenta el cómic no es la misma que aparece en la pantalla del cine o en la microsuperficie del dispositivo móvil (p. 24).

Estas historias se construyen de manera que cada plataforma complementa y enriquece la narrativa general. De esta forma, los estudiantes pueden explorar diferentes aspectos de la historia, profundizar en los personajes y los escenarios, y contribuir activamente a través de sus propias creaciones y colaboraciones.

Una de las ventajas clave de las narrativas transmedia en la educación es su capacidad para involucrar a los estudiantes de manera activa y significativa, como lo expresa Giovagnoli (2011): “El poder de la narración transmedia es permitirnos, como miembros de la audiencia, experimentar nuestras propias historias dentro de un mundo ficticio” (p. 88). En lugar de ser solo receptores de información, los estudiantes se convierten en participantes activos en la creación y expansión de la historia. Pueden tomar decisiones, resolver problemas y explorar diferentes ramificaciones de la trama, lo que fomenta el pensamiento crítico y la toma de decisiones informadas y conscientes.

Las narrativas transmedia pueden adaptarse a diferentes estilos de aprendizaje y habilidades, lo que las convierte en una herramienta inclusiva y accesible para los estudiantes. Al combinar diferentes medios y formatos, se brinda a los estudiantes la oportunidad de expresarse y aprender de acuerdo con sus preferencias individuales. En este sentido Ferrarelli (2023) expresa que:

Aprovechar didácticamente los conocimientos previos extra-áulicos es una estrategia que, siempre que se conecte con objetivos pedagógicos, dota de sentido genuino a las propuestas y las conecta con el contexto relevante y vivo de la vida cotidiana de los estudiantes (p. 35).

Algunos estudiantes pueden preferir la lectura de textos, mientras que otros pueden sentirse más atraídos por la creación de contenido multimedia o la participación en comunidades en línea. Las narrativas transmedia pueden abarcar todas estas preferencias, permitiendo que cada estudiante se involucre de la manera que prefiera.

La integración de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) en el campo educativo ha transformado el proceso de enseñanza y aprendizaje. Las TIC ofrecen una amplia gama de herramientas y recursos

digitales que enriquecen el entorno educativo al proporcionar acceso a información actualizada, interactividad y posibilidades de colaboración. Los profesores pueden utilizar aplicaciones, plataformas en línea y dispositivos tecnológicos para crear experiencias de aprendizaje más dinámicas y participativas, y como lo sugieren Hovious et al. (2021) refiriéndose al rol del educador en tanto a la transmedia: “Con el fin de crear oportunidades para que los estudiantes imaginen, diseñen, planifiquen y compongan textos multimodales de ficción y no ficción para la pantalla en lugar del papel”.

En este contexto, las narrativas transmedia han surgido como una herramienta pedagógica para enseñar y aprender de manera diferente. Involucran a los estudiantes en una experiencia multisensorial, donde se combinan diferentes medios y formatos, como videos, blogs, redes sociales, juegos interactivos y más. Al contar historias a través de múltiples canales, se genera un mayor impacto emocional y una mayor conexión con los conceptos que se desea transmitir. Como lo manifiesta Lugo (2022):

Lo transmedia puede estructurarse a partir del juego. He descubierto que este es el modelo que más permite que profesores, estudiantes y gestores se sientan capaces de diseñar crossmedia, transmedia o producciones multimodales porque todos hemos jugado desde niños e integramos las estéticas y dinámicas de juego de manera intuitiva con base en nuestra experiencia (p.29).

La integración de las TIC en el campo educativo ha abierto nuevas posibilidades para enseñar y aprender. Las narrativas transmedia se han convertido en una herramienta pedagógica poderosa, ya que permiten transmitir conceptos de manera atractiva, accesible y participativa. Al aprovecharlas, los docentes pueden involucrar a los estudiantes en un proceso de aprendizaje más interactivo, creativo y colaborativo.

Fundamentación teórica

En la era de la digitalización de los medios, se ha producido un fenómeno de gran envergadura que va más allá de los avances tecnológicos: se trata de la convergencia de los medios, un proceso que implica una fusión de elementos culturales, sociales, estéticos, comunicacionales, económicos y políticos. Esta convergencia no solo está impulsada por la tecnología, sino que también está moldeada por la forma en que las personas se relacionan y consumen los medios en la actualidad. Es un fenómeno complejo que está transformando la manera en que se percibe, se interactúa, se enseña y se aprende.

La convergencia de los medios se caracteriza por la combinación de diferentes lenguajes, prácticas y formas de comunicación en un entorno

altamente complejo. La digitalización ha permitido que distintos medios y soportes se fusionen, creando nuevas experiencias y posibilidades para los usuarios. La convergencia se manifiesta en la interacción de múltiples plataformas, como la televisión, el cine, la música, los videojuegos, los dispositivos móviles e Internet, entre otros. Estas plataformas convergen en una pantalla, donde los usuarios tienen acceso a una variedad de contenidos y servicios en un solo lugar para diferentes actividades tanto sociales como educativas.

Como lo expresa Henry Jenkins (2008, p. 14):

(...) Con convergencia me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento. Convergencia es una palabra que logra describir los cambios tecnológicos, industriales, culturales y sociales en función de quienes hablen y de aquello a lo que crean estar refiriéndose.

Además de la fusión de medios, la convergencia también implica una fusión cultural. Las narrativas, los estilos de comunicación y los modos de consumo se entrelazan en este nuevo panorama mediático. Los usuarios están inmersos en un boom mediático, donde la tecnología ha permeado todos los aspectos de sus vidas. Se han creado comunidades virtuales en torno a intereses comunes, generando una participación activa y una interacción constante entre los usuarios. La convergencia ha propiciado las diferentes formas de expresión y creación, así como una mayor democratización en la producción y distribución de contenido.

Sin embargo, este fenómeno también plantea desafíos. La convergencia de los medios exige que los individuos estén familiarizados con las nuevas tecnologías y tengan habilidades digitales para aprovechar al máximo las oportunidades que ofrece. Scolari (2018) plantea que “hay una gran distancia entre las prácticas tecnológicas y mediáticas de los jóvenes de hoy y el sistema escolar” (p. 20). Existe una brecha digital que limita el acceso equitativo a estas formas de comunicación y entretenimiento en el sistema educativo. Además, la sobreabundancia de información y la fragmentación de los medios pueden dificultar la interpretación crítica y selectiva por parte de los usuarios.

La convergencia de los medios ha encontrado un espacio significativo en el campo educativo, transformando la forma en que se enseña y se aprende. La integración de diferentes medios y tecnologías en el entorno educativo ha abierto nuevas oportunidades para mejorar la experiencia de

los estudiantes y promover un aprendizaje más activo y significativo.

Así mismo, la convergencia plantea algunas transformaciones dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje, como lo expresa Scolari (2016, p. 19):

Las nuevas prácticas que emergen de la convergencia/colisión entre la industria de los medios y las culturas colaborativas (Jenkins, 2006) presentan numerosos desafíos a los educadores y comunicadores. El alfabetismo mediático ya no puede limitarse al análisis crítico de los contenidos de la televisión o a la producción de piezas escolares de comunicación inspiradas en el modelo del *broadcasting* o la prensa. El consumidor tradicional de medios ahora es un sujeto activo que, además de desarrollar competencias interpretativas cada vez más sofisticadas para comprender los nuevos formatos narrativos, de manera creciente crea nuevos contenidos, los recombina y comparte en las redes digitales. Es en este contexto donde el concepto de alfabetismo transmedia (*transmedia literacy*) puede enriquecer la concepción tradicional de alfabetismo mediático.

A través de la convergencia de los medios, los profesores pueden utilizar una combinación de recursos digitales, como videos, juegos interactivos, plataformas en línea y redes sociales, para enriquecer los contenidos curriculares y abordar diferentes estilos de aprendizaje. Además, se fomenta una participación más activa de los estudiantes, permitiéndoles explorar y crear su propio contenido, colaborar con sus compañeros y acceder a una amplia gama de información y perspectivas. Al aprovechar las posibilidades que ofrece la convergencia de los medios, el campo educativo se ha transformado en un entorno dinámico y en constante cambio.

En consecuencia, la Universidad de Antioquia en consonancia con la Directiva Ministerial No. 04 de 2020 que autorizaba a las instituciones educativas a realizar actividades académicas apoyadas en las TIC, acoge el concepto de modalidades educativas combinadas y propone a las unidades académicas la implementación de siete tipos de cursos promoviendo la integración de las tecnologías de la información y las comunicaciones (TIC) en los procesos de enseñanza y aprendizaje y permitiendo la combinación de estrategias presenciales y virtuales.

Los tipos de cursos que la Universidad de Antioquia ha dispuesto para la adopción por parte de las unidades Académicas son:

*Cursos presenciales: desarrollan sus contenidos con actividades académicas planeadas por el profesor para el aprendizaje con presencia física de los estudiantes en los espacios universitarios.

*Cursos semipresenciales: son aquellos que desarrollan sus contenidos con actividades académicas planeadas por el profesor para el aprendizaje en donde el 50 % corresponde al trabajo autónomo de los estudiantes y el otro 50 % a las sesiones presenciales, de acuerdo con la programación del consejo de facultad.

*Cursos que desarrollan sus contenidos con actividades académicas asistidas parcialmente con TIC: actividades sincrónicas y asincrónicas planeadas por el profesor, mediadas por TIC, y también con encuentros presenciales en espacios no universitarios e informales, cumpliendo los protocolos de bioseguridad, para salidas de campo, laboratorios, talleres, entre otras actividades.

*Cursos que desarrollan sus contenidos con actividades académicas asistidas totalmente con TIC: actividades sincrónicas y asincrónicas planeadas por el profesor, y desarrolladas por el estudiante en espacios no universitarios mediados por las TIC. Estos corresponden a la metodología Enseñar desde Casa.

*Cursos virtuales (con tutoría): son aquellos cuya estructura curricular se basa en los principios de la educación virtual. Sus contenidos y actividades han sido contruidos para generar interacción entre estudiantes y profesores y se complementan con encuentros sincrónicos y asincrónicos. En esta categoría pueden existir cursos autogestionables que no tienen acompañamiento de un profesor.

*Cursos a distancia: desarrollan sus contenidos con actividades académicas planeadas por el profesor a través de diversos medios analógicos y digitales, como cartas, programas radiales y televisivos, repositorios e impresos. Las sesiones de encuentro entre profesores y estudiantes no superan el 30%, y se acuerdan en espacios virtuales o presenciales, cumpliendo los protocolos de bioseguridad. Aunque un curso virtual pertenece a la modalidad a distancia, un curso completamente a distancia incluye las alternativas radiales e impresas.

*Cursos intensivos: son aquellos que desarrollan sus contenidos con actividades académicas planeadas por el profesor de manera concentrada a través de encuentros asistidos por las TIC y/o presenciales, cumpliendo los protocolos de bioseguridad. Este curso puede ser presencial, semipresencial o virtual (Cruz, 2021).

La Universidad de Antioquia ha reconocido la importancia de integrar las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) en sus procesos educativos. En respuesta a las demandas de la sociedad actual, se han desarrollado cursos que utilizan las TIC para enriquecer el aprendizaje de los estudiantes. Estas herramientas tecnológicas permiten una mayor interacción y colaboración entre docentes y estudiantes, fomentando la participación y otro tipo de metodologías de enseñanza, como las modalidades antes mencionadas y los llamados cursos espejo que promueven la construcción de conocimientos no solo con integrantes de la misma comunidad educativa, sino entre profesores y estudiantes de dos o más universidades nacionales o extranjeras a través de la utilización de plataformas digitales.

Resultados / discusión

Desde el año 2016, el Instituto Universitario de Educación Física y Deporte (IUEFD) decidió hacer una apuesta por la integración de las TIC en los procesos de enseñanza-aprendizaje, abordando la docencia, la investigación y la exten-

sión. Para esto, se trabajaron tres líneas de acción: virtualización de cursos, alfabetización digital e investigación. A través de diferentes estrategias, se pretendía que los docentes y estudiantes se familiarizaran con la aplicación de dichas TIC, además de apropiarse de los conceptos. Antes de la pandemia de covid 19, se desarrollaron capacitaciones, asesorías e intervenciones en los diferentes espacios académicos, logrando así apropiarse los conceptos básicos.

Con el fin de indagar cómo se había implementado la virtualidad en el IUEFD desde el año 2000 hasta el 2020, se realizó una sistematización de experiencias de procesos educativos mediados por TIC en el Instituto de Educación Física y Deporte, la Facultad de Ciencias Agrarias y la Escuela de Nutrición y Dietética de la sede Robledo de la Universidad de Antioquia. Esto permitió conocer qué tipos de cursos se habían implementado en el IUEFD en ese periodo, donde predominaban los cursos de apoyo a la presencialidad publicados en plataformas LMS, tipo repositorio, y algunas actividades evaluativas. Sin embargo, los docentes y estudiantes tenían la percepción de que estos cursos formaban parte de la modalidad virtual.

Respecto a la multimodalidad, se establecieron tres escenarios en relación con la percepción de los docentes sobre la integración de las TIC a los procesos de enseñanza-aprendizaje. Un grupo de docentes valora la presencialidad como el camino para dicho proceso, desconociendo la virtualidad como una alternativa; en otro grupo se hallan los docentes que consideran que las TIC se pueden integrar a dichos procesos por medio del apoyo a la presencialidad, dándole importancia a la integración de herramientas TIC, pero en espacios presenciales. Y por último los docentes que valoran la virtualidad, desarrollando sus espacios virtuales desde la intencionalidad pedagógica.

En tal sentido, para “algunos docentes, la metodología de curso virtual aún está por fuera de sus proyecciones. Sin embargo, se motivan cada día en incorporar recursos digitales en sus clases, bajo la estrategia de apoyo a la presencialidad” (Mesa et al., 2022). Esto indica que los docentes se han esforzado por implementar la multimodalidad en el IUEFD.

Durante la pandemia, se incrementaron los espacios apoyados por TIC. Las plataformas educativas se convirtieron en las protagonistas, pasando



Durante la pandemia, se incrementaron los espacios apoyados por TIC. Las plataformas educativas se convirtieron en las protagonistas, pasando de tener 15 cursos en Classroom a más de 117.

de tener 15 cursos en Classroom a más de 117. Algunos con la estructura de aula semilla y otros más enfocados en compartir contenidos y como medio de comunicación. En términos de conceptos, los docentes, estudiantes y administrativos denominaban virtualidad a todo lo que estuviera mediado por las TIC sin hacer ninguna distinción entre las modalidades combinadas.

El IUEFD se acogió a lo adoptado por la Universidad, a su vez dispuesto en la directiva ministerial 04 de 2020, donde se apropia el concepto de modalidades educativas combinadas y se proponen los cursos a trabajar como: cursos presenciales, cursos semipresenciales, cursos que desarrollan sus contenidos con actividades académicas asistidas parcialmente con TIC, cursos que desarrollan sus contenidos con actividades académicas asistidas totalmente con TIC, cursos a distancia y cursos virtuales. Para gran parte de la población del IUEFD, todavía existe confusión en los términos, por lo cual llaman virtualidad a todos los cursos mediados por TIC.

Al regresar de la pandemia, se retrocedió en la apropiación de los conceptos y la implementación de las TIC. Se presentó una gran inconformidad por parte de profesores y estudiantes respecto a los cursos mediados por TIC. En los diferentes espacios de discusión, se evidenció el bajo conocimiento sobre la multimodalidad, y a pesar de que se trató de alfabetizar en la diferenciación de los conceptos, no había apertura para la comprensión de estos.

A inicios del año 2023, al seguir presente dicha confusión de conceptos y cada vez más presentes las modalidades educativas combinadas, se emprende una investigación denominada *Percepciones de los estudiantes del IUEFD frente a las modalidades combinadas en el semestre 2022-1*, cuyo objetivo es entender la inconformidad que tenían los estudiantes en los cursos mediados por las TIC.

Al analizar la información recolectada en la investigación en desarrollo, la cual fue recogida a través de un formulario de Google, se conoció que más de la media de la muestra participante en el formulario, NO conoce los tipos de multimodalidad. Quienes respondieron que Sí, mencionan cuáles son los tipos que conocen. Es imperativo indicar que estas respuestas son tomadas de manera literal del formulario, el cual tenía la opción de respuesta abierta. A continuación, en la figura 1 nube de tags, se exponen algunas de las respuestas obtenidas más repetitivas o significativas.



Figura 1. Nube de tags percepciones de los estudiantes acerca de las modalidades educativas (Fuente: Autores)

En la figura 1 Nube de tags, se evidencia de manera clara la importancia que debe tomar la alfabetización en aras de las modalidades educativas combinadas, ya que para los estudiantes se reduce a tipos como presencial, virtual e híbrida o mixta, pese a que en su quehacer académico han y continúan vivenciando los demás tipos de multimodalidades. Además, se observan palabras como *zoom*, *meet*, *teams*, términos que hacen referencia a plataformas que, si bien suelen apoyar los procesos de las modalidades educativas combinadas, hacen parte de lo que hoy conocemos como herramientas.

Como segundo método de recolección de información para la investigación, se optó por cinco grupos focales, los cuales estuvieron conformados por estudiantes del pregrado de Licenciatura en Educación Física y Entrenamiento Deportivo. En estos, se evidencia en su mayoría opiniones bastante divididas sobre la experiencia con la multimodalidad durante el semestre 2022-1 y un desconocimiento evidente sobre qué tipos de cursos existen dentro de la Universidad. Se mencionan algunos términos, expuestos en la anterior nube de tags, donde la confusión de conceptos entre herramientas tecnológicas y modalidades educativas combinadas, sigue predominando en el discurso académico de los estudiantes.

En la investigación antes nombrada, también se recolectó información a través de un cuaderno, donde los estudiantes podían expresarse libremente mediante narraciones, dibujos, poemas o simplemente opiniones sobre lo que fue la multimodalidad durante el semestre 2022-1. Se encontraron palabras importantes como: *multimediosidad*, *caótica*, *monótona*, *un experimento*, entre otras. Estos son los adjetivos protagonistas; sin embargo, también se encuentran palabras que resaltan la multimodalidad como *enriquecedora* y *nutritiva*. Allí igualmente se evidencian críticas sobre la metodología y organización del semestre académico desde la mira administrativa bajo estas modalidades educativas combinadas.

Es por eso que la información recolectada en la investigación ratifica y legitima el desarrollo de esta, pues deja en evidencia la falta de apropiación y, por ende, la falta de aprovechamiento de las TIC y la multimodalidad en lo que a la unidad académica se refiere, teniendo presente que allí se ofertan y llevan a cabo cursos en modalidades como: virtual, intensivos, espejo, asistidos parcialmente con TIC, semipresenciales y presenciales.

De esta forma, las narrativas transmedia también pueden aprovechar el potencial de las tecnologías emergentes para fomentar la colaboración entre los estudiantes. Pueden trabajar juntos para resolver acertijos, crear contenido adicional para la historia o discutir diferentes interpretaciones y perspectivas. Estas experiencias colaborativas fortalecen las habilidades sociales y de trabajo en equipo de los estudiantes, al tiempo que fomentan un sentido de comunidad y pertenencia en el aula. De hecho, Montoya y Vásquez (2018), argumentan que: Las tecnologías para la información y la comunicación y los recursos expresivos al alcance de la mano, sumados a la alta disponibilidad de saberes con vocación interdisciplinaria, configuran un contexto propicio para pensar en la transmediación de experiencias como un asunto no solamente posible, sino además deseable (p. 203).

Bajo la anterior premisa entendemos el potencial de las narrativas transmedia en el proceso de enseñanza-aprendizaje, ya que pueden beneficiarse de la aplicación de teorías y enfoques pedagógicos reconocidos. Al aplicar las narrativas transmedia, los estudiantes tienen la oportunidad de explorar diferentes aspectos de la historia, interactuar con los personajes y participar en actividades creativas. Esto fomenta la construcción activa del conocimiento y el pensamiento crítico. Pueden presentar a los estudiantes situaciones problemáticas dentro de la historia en la que deben utilizar su conocimiento y habilidades para encontrar soluciones. En armonía con lo anterior, Ferrarelli (2021), en su reflexión sobre *Una habitación propia* de Virginia Woolf, establece lo siguiente:

Del mismo modo que Woolf pensó la naturaleza de un cuarto propio como un espacio tiempo que asegura las condiciones mínimas para la creatividad y la libertad intelectual, sostenemos que, con el diseño didáctico adecuado, el trabajo colaborativo en redes y otros entornos digitales abiertos favorece la construcción de espacios para pensar, crear y reflexionar, aun cuando el uso de plataformas suponga una amenaza para la autonomía y la imaginación (pp. 35-36).

De igual forma, las narrativas transmedia brindan oportunidades para la colaboración, donde los estudiantes pueden trabajar juntos para resolver



De igual forma, las narrativas transmedia brindan oportunidades para la colaboración, donde los estudiantes pueden trabajar juntos para resolver acertijos, crear contenido adicional o discutir diferentes interpretaciones.

acertijos, crear contenido adicional o discutir diferentes interpretaciones. Esto fomenta el intercambio de ideas, la construcción colectiva del conocimiento y el desarrollo de habilidades sociales. Asimismo, ayudan a establecer conexiones entre los contenidos educativos y las experiencias personales de los estudiantes. Al sumergirse en una historia envolvente, los estudiantes pueden relacionar los conceptos y temas con situaciones reales, lo que facilita la comprensión y la retención del conocimiento; es tanto que Gottschall (2012, citado en Lane, 2023), revela el potencial de las historias al decir que “nosotros [los humanos] somos, como especie, adictos a la historia. Incluso cuando el cuerpo se duerme, la mente permanece despierta toda la noche, contándose historias” (p. 28).

Los enfoques basados en juegos promueven la participación activa y el compromiso de los estudiantes a través de la gamificación del proceso de aprendizaje. Las narrativas transmedia pueden incorporar elementos de juego, como desafíos, recompensas y niveles, para motivar a los estudiantes y mantener su interés. Esto puede aumentar la motivación intrínseca y la dedicación de los estudiantes al proceso de aprendizaje. En este sentido, como lo manifiesta Lugo (2022, p.28):

Lo transmedia no debe estar forzosamente ligado a la tecnología —por extraño que parezca—. Lo esencial de la lógica transmedia debe girar alrededor de estructurar la participación, de múltiples modos de expresión —que bien pueden fomentarse con juegos de mesa, dibujos o producciones literarias escritas a mano—, así como de elementos narrativos y lúdicos que involucren a los participantes.

Al combinar las narrativas transmedia con estrategias pedagógicas, los profesores pueden crear experiencias educativas interactivas, significativas y estimulantes. Al integrar estas teorías en la planificación y diseño de actividades transmedia, se pueden maximizar los beneficios educativos y el impacto positivo en el aprendizaje de los estudiantes, su capacidad para abordar conceptos complejos de manera más accesible y atractiva, estimulando su interés y participación.

Al integrar elementos visuales, auditivos e interactivos, estas narrativas facilitan un aprendizaje más significativo. Además, promueven la creatividad y la expresión, permitiendo a los estudiantes explorar diferentes medios y formatos para contar sus propias historias o, dicho en palabras de Saavedra-Bautista et al (2017), “la producción de narrativas en el campo educativo puede contribuir en el desarrollo de competencias escriturales y estimulación de la creatividad de los estudiantes, así como mejorar procesos de construcción de conocimiento” (p. 14).

De igual forma, las narrativas transmedia también fomentan la colaboración y el trabajo interdisciplinario. Los estudiantes tienen la oportunidad de participar activamente en la creación y el desarrollo de estas narrativas, lo que les brinda una experiencia de aprendizaje colaborativa. A través de la colaboración, pueden compartir conocimientos y habilidades, fortaleciendo su capacidad para resolver problemas de manera conjunta. Esta colaboración y trabajo en equipo no solo mejora la comprensión de los contenidos, sino que también fomenta habilidades sociales y de comunicación claves en entornos educativos. En este sentido, ofrecen un enfoque poderoso y enriquecedor para el aprendizaje, al combinar la accesibilidad, la creatividad y la colaboración.

Metodología

Como aspecto metodológico, es pertinente mencionar que el estudio pertenece a la investigación cualitativa que busca comprender y explorar la complejidad y riqueza de los fenómenos sociales desde una perspectiva holística. Como lo expresa Sampieri (2018), “el enfoque cualitativo... con frecuencia se basa en métodos de recolección de datos sin medición numérica, como las descripciones y las observaciones” (p. 10). En este sentido, se fundamenta en la sistematización de experiencias un proceso sistemático de recopilación de información, análisis de datos, identificación de patrones y conclusiones, todo ello con el objetivo de aprender de las experiencias pasadas y mejorar la planificación y ejecución de futuras intervenciones.

La sistematización de experiencias se define como:

[...] aquella interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido en ellas: los diversos factores que intervinieron, cómo se relacionaron entre sí y por qué lo hicieron de ese modo. La Sistematización de Experiencias produce conocimientos y aprendizajes significativos que posibilitan apropiarse de los sentidos de las experiencias, comprenderlas teóricamente y orientarlas hacia el futuro con una perspectiva transformadora (Jara, 2020, p. 4).

El proceso de la presente sistematización se fundamenta en la revisión de investigaciones previas realizadas en el Instituto Universitario de Educación y Deporte sobre la integración de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) y las percepciones de los estudiantes acerca de las modalidades combinadas de enseñanza, manteniendo y robusteciendo una continuidad que, parafraseando a Jara (2020), lleve a la trascendencia de las vivencias a partir de las reconstrucciones de las mismas para la producción de conocimientos y aprendizajes significativos (p. 4).

Para llevar a cabo la presente sistematización se realizó una revisión detallada de la literatura académica existente, en donde se emplean bases de datos especializadas en educación y comunicación, repositorios digitales y bibliotecas. Cabe decir que el acceso a muchas de estas fuentes de información se logró a través del Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Antioquia.

Lo anterior se hizo con el propósito de recopilar y analizar artículos científicos, tesis, informes y otros documentos relevantes que abordan las modalidades educativas combinadas y la utilización de narrativas transmedia en entornos educativos como herramienta pedagógica. Véase la tabla 1 Bases de datos y material recopilado.

Tabla 1. Bases de datos y material recopilado (Fuente: Autores)

Base de datos	País	Tipo de material	Año	Revisado	Elegido
Google Scholar – https://scholar.google.com/	Estados Unidos	Libro Artículos de investigación	2011 2013 2017 2019	6	5
DOAJ – https://www-doaj-org.udea.lookproxy.com/	Reino Unido	Artículos de investigación	2014 2017 2018 2019 2022	6	1
Dialnet – https://dialnet-unirioja-es.udea.lookproxy.com/	España	Artículos de investigación	2018 2023	3	2
Scielo – http://www.scielo.org/co/	Brasil	Artículos de investigación	2017	1	1
ScienceDirect – https://www-sciencedirect-com.udea.lookproxy.com/	Países Bajos	Artículos de investigación	2015 2023	2	1
Eric – https://eric-ed-gov.udea.lookproxy.com/	Estados Unidos	Artículos de investigación	2016 2018 2021 2022	5	3
Redined – https://redined.educacion.gob.es/	España	Artículos de investigación Trabajo final	2014 2017	2	0
Redalyc – www-redalyc-org.udea.lookproxy.com/	México	Artículos de investigación	2015	1	1

En la presente investigación se consideró darles importancia a las fuentes de información recientes, relevantes y confiables en relación con el tema que se está estudiando. No es un secreto que hoy en día

la información se produce y difunde a gran velocidad; especialmente, los temas que se abordan en este artículo son neurálgicos y, por tanto, susceptibles a evolucionar aceleradamente en cuanto a su estudio y comprensión.

Se priorizó que el material documental por revisar y elegir fuera publicado a partir del año 2017, pues esta ventana de tiempo refleja los avances más recientes y las tendencias actuales en el campo de conocimiento. Además, al utilizar fuentes recientes, se evita el riesgo de reproducir información obsoleta, errónea o desactualizada que pueda afectar la calidad y la validez de la investigación.

La matriz de recolección de información documental es un instrumento que permite sistematizar los diferentes recursos que nutren la presente investigación en cuanto a su contenido teórico y que esperamos sirva como una base de datos de referencia para la realización de acciones similares en la dependencia.

La información recopilada queda enmarcada en una estructura en la que se pueden diferenciar tres grandes categorías: una “base”, que corresponde a todos los archivos documentales que se tomaron como referencia para la estructuración de la investigación; y, para ampliar visión conceptual, dos categorías: “modalidades educativas” y “narrativa transmedia”.

En el contexto de la revisión documental o revisión bibliográfica, las categorías son grupos o clasificaciones que se utilizan para organizar y agrupar los documentos, estudios o fuentes de información encontrados durante el proceso de investigación. Estas categorías permiten sistematizar y analizar la información de manera ordenada y coherente. La organización de los documentos en categorías específicas permitió comparar y contrastar los resultados de diferentes fuentes de información encontradas, identificar vacíos en la literatura y generar conclusiones más sólidas y fundamentadas. Las categorías también permiten presentar la información de manera clara y estructurar la revisión documental.

Este instrumento tiene un esqueleto conformado por unas etiquetas que se aplica para el análisis de cada material y que facilita a los investigadores la recopilación y comprensión de la información al puntualizar y especificar los datos más significativos.

Cada categoría mencionada previamente posee la siguiente estructura (véase la tabla 2): Un código (Cod), simplifica la identificación del material con una letra (A-Base, B-Modalidades educativas, C-Narrativa transmedia) y un número; el título del recurso analizado; el tipo, permite

saber qué clase de material se está revisando; link, para tener acceso directo al recurso; los autores del documento; las palabras claves que estén asociadas a la investigación; la descripción general del material; y las observaciones, que es donde se extraen los elementos más relevantes del documento. El material revisado se llena hasta la etiqueta “palabras clave”, y el material elegido lleva todas las etiquetas completadas. Véase la tabla 2 Material documental en la matriz de recolección de información.

Durante el desarrollo de la matriz, se hizo evidente la necesidad de buscar información en el idioma inglés, en tanto se encontró de manera reiterada diversos documentos y artículos que señalaban autores como Henry Jenkins, reconocido por sus estudios en comunicación y cultura popular y reconocido por acuñar el término “transmedia storytelling” o en español “narrativa transmedia”. Asimismo, la integración de material en lengua extranjera ha permitido que se desarrollen y diversifiquen los conocimientos en tanto se hilvanan otros contenidos afines como lo es por ejemplo “diseño transmedia”.

También se hizo uso de Inteligencia Artificial (IA) para rastrear información, en particular se hizo uso de “Chat de Bing” de Microsoft, herramienta de búsqueda con integración de IA. En ella se hicieron múltiples consultas sobre artículos de investigación que involucraran las narrativas transmedia en la educación, ejercicio que arrojó resultados mixtos, pues si bien la IA brindaba material con su respectiva fuente, también el grueso de esos recursos era inaccesible por pertenecer a bases de datos o revistas de suscripción.

Conclusiones

La integración de narrativas transmedia en el campo educativo representa un enfoque transformador para el proceso de enseñanza y aprendizaje. Estas narrativas, al fusionar diferentes plataformas y medios, logran captar el interés y la atención de los estudiantes, generando una experiencia de aprendizaje inmersiva y significativa.

Al permitir una participación activa y creativa, los estudiantes se convierten en protagonistas de su propio aprendizaje, lo que fomenta una mayor cercanía con los contenidos. La personalización del contenido y la adaptación a las preferencias individuales de los estudiantes permiten un aprendizaje más significativo y relevante, lo que puede aumentar la motivación y el compromiso con el proceso educativo.

Tabla 2. Material documental en la matriz de recolección de información (Fuente: Autores)

Cod	Título	Tipo	Año	Autor(es)	Palabras clave	Descripción	Observaciones
A1	Procesos de Enseñanza mediados por TIC en la Licenciatura de Educación Física de la Universidad de Antioquia.	Documento inédito	2021	IUEFD	Enseñanza-	Investigación	Referencia teórica
A2	Percepciones de los estudiantes del IUEFD frente a las modalidades combinadas en el semestre 2022-1.	Documento inédito	2021	IUEFD	Percepciones	Investigación	Referencia teórica
A3	Modalidades educativas.	Blog	2023	Ude@	Modalidades	RED modalidades	Referencia teórica
A4	Investigación transmedia. Cultura participativa en la creación del conocimiento académico. Profesional de la información.	Artículo de investigación	2019	Picó, M. J., Sáez, E., & Galán, E.	Investigación	Investigación	Referencia teórica
A5	Narrativas transmedia.	Libro	2013	Scolari, C. A	Narrativas transmedia	Libro del análisis de las NT en la contemporaneidad	Referencia teórica
A6	Educación Transmedia. De los contenidos generados por los usuarios a los contenidos generados por los estudiantes	Artículo de investigación	2019	Scolari, C. A., Lugo Rodríguez, N., & Masanet, M. J.	Educación Transmedia	Investigación educación transmedia	Referencia teórica
A7	Procesos de enseñanza mediados por TIC en la Licenciatura en Educación Física de la Universidad de Antioquia.	Artículo de investigación	2021	Torres, C. M. M., et al.	Investigación, TIC	Investigación TIC	Referencia teórica

Cod	Título	Tipo	Año	Autor(es)	Palabras clave	Descripción	Observaciones
A8	La nueva relación entre tecnología, conocimiento y formación tiende a integrar las modalidades educativas.	Capítulo de libro	2013	Toro, N. A.	Relación entre conocimiento y tecnología	Revisi	Referencia teórica
A9	Metodología de la investigación.	Libro	2018	Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P.	Metodología de investigación	Texto de investigación	Referencia teórica
A10	Convergence culture.	Artículo de investigación	2008	Jenkins, H.	Convergencia, Narrativas transmedia	Texto cultura de la convergencia	Referencia teórica
A11	De las narrativas transmedia al diseño de aprendizaje transmedia.	Libro	2022	Rodríguez, N. L.	Convergencia, Narrativas transmedia	Competencias Transmedia	Referencia teórica
A12	Alfabetismo transmedia: estrategias de aprendizaje informal y competencias mediáticas en la nueva ecología de la comunicación.	Artículo de investigación	2016	Scolari, C. A	Alfabetismo transmedia	Investigación	Referencia teórica
A13	Introducción: del alfabetismo mediático al alfabetismo transmedia.	Artículo de investigación	2018	Scolari, C. A	Alfabetismo transmedia	Competencias Transmedia	Referencia teórica
B1	DIRECTIVA MINISTERIAL N° 04	Legal	2020	MinEducación (MEN)	Norma; Modalidades educativas; Uso de TIC	Uso de tecnologías en el desarrollo de programas académicos Presenciales.	(v) hacer uso de herramientas como e-Learning, portales de conocimiento...
B2	DECRETO 1075 DE 2015	Legal	2015	Gobierno Nacional de Colombia	Norma; Modalidades educativas; Uso de TIC	Decreto Único Reglamentario del Sector Educación	ARTÍCULO 2.3.3.5.8.5.7. De la educación virtual y Tecnologías de la Información ...

Cod	Título	Tipo	Año	Autor(es)	Palabras clave	Descripción	Observaciones
B3	La interacción en el blearning como posibilitadora de ambientes de aprendizaje constructivistas: perspectiva de estudiantes.	Artículo de investigación	2015	Torres, C. I.	Blended learning; TIC	Interacción y <i>b-learning</i>	-
B7	Uso de escenarios de aprendizaje en entornos E-Learning y B-Learning como alternativa de estudio en la educación a distancia.	Artículo de investigación	2017	Dioses, J. C. S., Peralta, J. A. J., & Tenesaca, J. R. B.	B-Learning; E-Learning; TIC	Escenario virtual de aprendizaje	-
C1	Narrativas digitales, relatos digitales y narrativas transmedia: revisión sistemática de literatura en educación en el contexto iberoamericano	Artículo de investigación	2019	Hermann-Acosta, A., & Pérez-Garcías, A.	Narrativa transmedia; Narrativas digitales	El objetivo que guía este artículo se centra en identificar los hallazgos investigativos y aportes que han brindado las...	1 Las narrativas digitales, al emplear el uso de las... 2 Las narrativas digitales, han permitido la consolidación...
C2	Producción de contenidos transmedia, una estrategia innovadora.	Artículo de investigación	2017	Saavedra-Bautista, C. E., Cuervo-Gómez, W. O., & Mejía-Ortega, I. D.	Contenidos transmedia; Innovación	Este artículo se orienta hacia la construcción de una base teórica de las narrativas transmedia, su aplicación en contextos...	1 Las narrativas digitales, al emplear el uso de las... 2 Las narrativas digitales, han permitido la consolidación ...
C3	El transmedia en la educación superior. Una investigación cualitativa.	Artículo de investigación	2023	Correa, G. G., Ibáñez, D. B., & Ruiz, J. H.	Transmedia; Educación superior	Se espera que esta investigación contribuya a la comprensión de la naturaleza...	1 Entre los hallazgos, se constata un avance genérico en la presencia de las narrativas...
C4	Narrativas transmedia con jóvenes universitarios. Una etnografía digital en la sociedad hiperconectada	Artículo de investigación	2017	Gutiérrez, J. M., Fernández, E., & de la Iglesia, L.	Narrativa transmedia; Educación superior	Este trabajo analiza el diseño, la creación y la difusión de contenido transmedia, basándose en la producción de ...	1 diseños educativos desde una perspectiva transmedia como el que hemos estudiado nos permiten ayudar...
C5	Transmedia storytelling: Imagery, shapes and techniques	Libro	2011	Giovagnoli, M.	Narrativa transmedia; Diseño transmedia; Alfabetización	Este texto presenta dos modelos para el diseño de experiencias transmediales aplicables desde el contexto de la...	1 Las tecnologías para la información y la comunicación y los... 2 Se sugiere la lectura de las conclusiones planteadas...

Cod	Título	Tipo	Año	Autor(es)	Palabras clave	Descripción	Observaciones
C6	Modelos para el diseño de experiencias transmedia en entornos educativos. Exploraciones en torno a The Walking Dead, La Odisea y Tom Sawyer.	Artículo de investigación	2018	Montoya-Bermudez, D. F., & Vásquez-Arias, M.	Narrativa transmedia; diseño transmedia; alfabetización	Este texto presenta dos modelos para el diseño de experiencias transmediales aplicables desde el contexto...	1 Las tecnologías para la información y la comunicación y los recursos expresivos... 2 Se sugiere la lectura de las conclusiones...
C7	Activity and learning contexts in educational transmedia.	Artículo de investigación	2018	Molas Castells, N., & Rodríguez Illera, J. L.	Narrativa transmedia	La transmedialidad tiene algunas consecuencias educativas que la diferencian de otros enfoques, incluso...	1 Sin duda, los medios digitales han contribuido a debilitar la separación entre formas de conocimiento...
C8	The Compelling Nature of Transmedia Storytelling: Empowering Twenty First-Century Readers and Writers Through Multimodality	Artículo de investigación	2021	Hovious, A., Shinas, V. H., & Harper, I.	Narrativa transmedia; TIC	Las innovaciones en los medios digitales han creado nuevas oportunidades para atraer a los lectores jóvenes.	1 Dos conclusiones importantes surgieron del estudio de lectores de octavo grado que... 2 Con el fin de crear oportunidades para...
C9	Towards a theory of organizational storytelling for public relations: An engagement perspective	Artículo de investigación	2023	Lane, A.	Narrativa transmedia; Diseño transmedia; Comunicación organizacional	Este documento. adopta una perspectiva de compromiso con la narración de historias en general para identificar lo...	1 (Sobre las historias) Según Gottschall (2012), "Nosotros,..." 2 (sobre los personajes) Su presencia ... (...)
C10	Narrativas transmedia en educación: reimaginar el cuarto propio expandido.	Artículo de investigación	2023	Ferrarelli, M.	Narrativa transmedia; Educación	La hipótesis que guía el presente trabajo busca proponer a las narrativas transmedia como un enfoque en educación...	1 Enfocar la mirada tanto en el ... 2 Aprovechar didácticamente los conocimientos... (...)
C11	Transmedia teaching framework: from group projects to curriculum development	Artículo de investigación	2016	Reid, J., & Gilardi, F.	Transmedia; Educación superior	Este documento describe un marco innovador de aprendizaje basado en proyectos basado teóricamente en las...	1 Nos dimos cuenta de que los estudiantes que eran pasivos en el aula a menudo estaban activos en el ciberespacio...

Además, las narrativas transmedia ofrecen un terreno fértil para el desarrollo de habilidades críticas y de alfabetización digital en los estudiantes. Al interactuar con múltiples fuentes de información y medios de comunicación, los estudiantes aprenden a evaluar, analizar y sintetizar contenidos, lo que es fundamental en un entorno digital saturado de información. La promoción de la alfabetización mediática y digital es esencial en el mundo actual, donde la capacidad de navegar y discernir la veracidad de la información es crucial para tomar decisiones informadas y responsables.

Si bien aún se requiere más investigación y desarrollo de mejores prácticas para maximizar el potencial de las narrativas transmedia en la educación, es innegable que esta herramienta ofrece ventajas significativas en el contexto educativo. En última instancia, al aprovechar la naturaleza interactiva y participativa de estas narrativas, los profesores pueden enriquecer la enseñanza y empoderar a los estudiantes en su camino hacia un aprendizaje más significativo y adaptable en el actual ecosistema de medios.

Los datos recolectados en la investigación *Percepciones de los estudiantes del IUEFD frente a las modalidades combinadas en el semestre 2022-1* dan un panorama general de la apropiación de conceptos que tiene la comunidad del Instituto sobre multimodalidades y en general sobre alfabetización digital, con datos obtenidos donde se muestra que el 71% de los estudiantes que diligenciaron el formulario NO conocen los tipos de multimodalidades.

Referencias

Libros

Giovagnoli, Max. (2011). *Transmedia storytelling: Imagery, shapes and techniques*. Lulu. com.

Scolari, Carlos. (2013). *Narrativas transmedia*. Barcelona: Deusto.

Documentos legales

Colombia, Directiva Ministerial N° 4 del 20 de marzo de 2020. Uso de tecnologías en el desarrollo de programas académicos presenciales, Ministerio de Educación Nacional. https://www.mineducacion.gov.co/1780/articulos-394296_recurso_1.pdf

Artículos de Revistas

Ferrarelli, Mariana. (2023). Narrativas transmedia en educación: reimaginar el cuarto propio expandido. *Revista académica IILETRAd*, (6), 33-38.

Gutiérrez, José; Fernández, Eduardo y De la Iglesia, Laura. (2017). Narrativas transmedia con jóvenes universitarios: una etnografía digital en la sociedad hiperconectada. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (57), 0081-95.

Hernández, Roberto; Fernández, Carlos y Baptista, Pilar. (2018). *Metodología de la investigación* (Vol. 4, pp. 310-386). México: McGraw-Hill Interamericana.

Jara, Óscar. (2020). *Orientaciones teórico-prácticas para la sistematización de experiencias*.

Jenkins, Henry. (2008). *Convergence culture. Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (No. Sirsi) i9788449321535).

Los encuestados que respondieron que Sí conocen los tipos de multimodalidad (55/187), mencionaron algunas como: presencial y virtual; virtual, presencial y mixta; virtual, presencial, híbrida; cursos mediados por las tics; mitad virtual mitad presencial; 75-25%. Respecto al manejo de las TIC, solo 43 personas consideran que tienen un manejo *avanzado*, mientras que más de la media de los encuestados consideran que tienen un nivel *medio*.

Se evidencia una clara inconformidad con la manera en que se han estado llevando a cabo los cursos con modalidades educativas combinadas en el IUEFD. Sin embargo, es importante reconocer el desconocimiento que se tiene sobre a lo que alfabetización digital y multimodalidad concierne, siendo lo anterior un posible factor que afecte de manera directa los cursos mediados por TIC.

Si bien se pensaba que después de la pandemia de covid19 los aprendizajes serían significativos, en lo que concierne a la integración de TIC a los procesos de enseñanza-aprendizaje, dado la utilización de herramientas tecnológicas que tuvieron que ser empleadas para diferentes actividades académicas. En la práctica no se refleja dicha premisa, gran parte de los docentes se ubicaron en el grupo de los que perciben la presencialidad como el camino para seguir en nuestro campo de conocimiento. Sin embargo, también se encuentra un grupo pequeño de docentes que han continuado dicho camino y han avanzado en la implementación de aulas semilla virtuales, asis-

Lane, Anne. (2023). Towards a theory of organizational storytelling for public relations: An engagement perspective. *Public Relations Review*, 49(1), 102297.

Mesa, Claudia; Álvarez, Josué; Santa, Edwin; Sepúlveda, Mauricio; Ramírez, José; Barrera, Julián; Ospina, Nathalie; Rincón, Mateo; Gaviria, Sebastián y Pérez, Ricardo. (2021). Procesos de enseñanza mediados por TIC en la Licenciatura en Educación Física de la Universidad de Antioquia. *VIREF Revista De Educación Física*, 10(4), 112–125. Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/viref/article/view/346648>

Montoya, Diego y Vásquez, Mauricio. (2018). Modelos para el diseño de experiencias transmedia en entornos educativos. Exploraciones en torno a The Walking Dead, La Odisea y Tom Sawyer. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 9(1), 197-216.

Reid, James y Gilardi, Filippo. (2016). Transmedia teaching framework: from group projects to curriculum development. Innovative language teaching and learning at univewrsity: enhancing participation and collaboration, 79-84.

Rodríguez, Nohemí. (2022). *De las narrativas transmedia al diseño de aprendizaje transmedia*. Universidad Iberoamericana León.

Scolari, Carlos. (2016). Alfabetismo transmedia: estrategias de aprendizaje informal y competencias mediáticas en la nueva ecología de la comunicación. Transmedia literacy: informal learning strategies and media skills in the new ecology of communication. *Telos: Revista de pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad*. 2016;(193): 13-23.

Scolari, Carlos. (2018). Introducción: del alfabetismo mediático al alfabetismo transmedia. *Adolescentes, medios de comunicación y culturas colaborativas. Aprovechando las competencias transmedia de los jóvenes en el aula*, 1, 14-23.

Escritos no publicados

Álvarez, Josué; Múnera, Ángela; Arias, Esteban; Giraldo, Sara. (2023). Percepciones de los estudiantes del IUEFD frente a las modalidades combinadas en el semestre 2022-1.

tidas parcialmente por TIC, incluyendo ejercicios de cursos espejo. Respecto al concepto, sigue existiendo dificultad para diferenciar los tipos de multimodalidad adaptados por la UdeA.

La metodología de sistematización de experiencias y la revisión de literatura con la implementación de la matriz, se arraigaron como herramientas valiosas para realizar este primer momento de la investigación. A través de estas fuentes de información se pudo rastrear, revisar y analizar distintos recursos documentales centrados en los conceptos “narrativa transmedia” y “modalidades educativas”, así como identificar y describir experiencias concretas que aplican dichos conceptos en contextos educativos.

Sistematizar las experiencias, facilita recuperar el sentido y el aprendizaje de las prácticas educativas que utilizan la narrativa transmedia, evidenciando las perspectivas de los actores involucrados. Así, se pudo conocer el contexto y el desarrollo de estas experiencias, así como las estrategias pedagógicas y en algunos casos incluso los recursos tecnológicos que se emplearon.

La revisión documental, por su parte, facilitó el acceso a fuentes y referencias teóricas que sustentan el marco conceptual y metodológico de la investigación. A través de una matriz, se organizó y sintetizó la información relevante de cada documento, lo que permitió establecer relaciones, comparaciones y contrastes entre ellos, así como identificar vacíos y oportunidades de investigación. Esta combinación permitió obtener una visión integral y crítica de los objetos de estudio y sus implicaciones educativas, así como establecer una base de conocimiento contemporáneo y relevante.

Finalmente, las narrativas transmedia y la integración de TIC conllevan asumir algunos retos y limitaciones para su implementación en el ámbito educativo, tales como la falta de formación docente, la escasez de recursos y herramientas adecuadas, la resistencia al cambio y la dificultad para evaluar los aprendizajes generados a través de esta estrategia. Aun así, los resultados obtenidos permiten afirmar que las narrativas transmedia ofrecen un potencial pedagógico para favorecer el aprendizaje significativo, la participación activa, la creatividad y la colaboración entre los estudiantes, así como para desarrollar competencias transversales y digitales, son estrategias pedagógicas que pueden enriquecer la educación mediada por TIC, siempre que se diseñen con coherencia y se evalúen sus resultados.🗨️

Internet

Cruz, Johansson. (2021). *Multimodalidad, propuesta que busca el retorno paulatino para el semestre 2021-2*. Portal Universidad de Antioquia. <https://acortar.link/wGE3ce>



La reinención del Museo Nacional del Prado: de arte monomedia a experiencia museística transmedial*

Stephanie Venditti

Candidata a Magíster en la carrera de Comunicación Digital Interactiva de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Licenciada en Periodismo. Redactora.

Palabras clave

Museo Nacional del Prado • narrativas transmedia • propuestas culturales • arte transmedia • El Bosco.

Keywords

Prado National Museum • transmedia narratives • cultural proposals • transmedia art • Bosco.

* Monografía de posgrado realizada en el marco de investigaciones sobre Narrativas Transmedia de la carrera de Maestría en Comunicación Digital Interactiva de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Resumen

El caso del *Museo Nacional del Prado*, en España, innova con una propuesta que busca modernizar su imagen y democratizar sus contenidos de valor y artísticos. En este trabajo se pretende explorar cómo el Museo vuelca su más rica colección a múltiples plataformas, logrando no solo multiplicidad de contenidos sino también la participación de los usuarios en un ámbito poco explorado. Este propósito, el de desarrollar una navegación física y virtual, permite a los consumidores retroalimentarse de una forma intuitiva como un puente que los conecta con la cultura.

Abstract

The case of the *Museo Nacional del Prado*, in Spain, innovates with a proposal that seeks to modernize its image and democratize its valuable and artistic contents. This paper aims to explore how the Museum turns its richest collection to multiple platforms, achieving not only a multiplicity of content but also the participation of users in a little explored area. This purpose, to develop a physical and virtual navigation, allows consumers to feedback in an intuitive way as a bridge that connects them with culture.

Introducción

Si se tiene en cuenta la pandemia por coronavirus que golpeó al mundo en 2019, donde la máxima prevención fue el aislamiento social y la realización de cuarentenas estrictas, podemos reivindicar la posibilidad de tener al alcance, con la tecnología y los medios adecuados, muchísimas nuevas experiencias virtuales transmediáticas o, con menores restricciones, experiencias combinadas, híbridas (presencialidad-virtualidad).

El caso de los museos representa un enorme desafío, ya que nacieron de otra interfaz. Los museos aparecieron después de la Revolución Francesa, en el siglo XIX, y se pueden considerar como fruto de la Ilustración. Luego de la Revolución, toda la acumulación de arte que había en los palacios debía ser para el pueblo y, para solventar esos espacios culturales, se crearon grandes exposiciones donde poder admirar dichas obras.

En este modelo tan antiguo, físico y atemporal, la pandemia devastó al rubro. Pocas veces antes se había pensado en la virtualidad de los museos.

Una de las definiciones de museo del diccionario de la Real Academia Española hace alusión todavía a un “lugar donde se exhiben objetos o curiosidades que pueden atraer el interés del público, con fines turísticos”.

A mediados de los años setenta, equipos preparados especialmente para trabajar en la gestión cultural museística comenzaron a pensar en el rol activo del espectador y, de esa forma, se desarrollaron diversas estrategias comunicacionales y significativas para el interés didáctico del visitante.

Quizás este pueda ser un comienzo de cómo se involucra al público en el arte de forma activa y cómo fue incorporándose la tecnología a las experiencias museísticas tradicionales acompañadas, además, por la expansión de los medios de comunicación.

Pero, acercándonos a los últimos años, ¿qué ocurre cuando un edificio que alberga uno de los catálogos que mejor representa a la humanidad no puede abrir sus puertas? ¿De qué forma podemos acercarnos al arte y cómo el museo podría mostrarnos aquello que tiene para ofrecernos?



¿Qué ocurre cuando un edificio que alberga uno de los catálogos que mejor representa a la humanidad no puede abrir sus puertas?

El *Museo Nacional del Prado* en Madrid es un gran caso de análisis antes y después de la pandemia. Este edificio, inaugurado en 1819, es uno de los más importantes del mundo y conserva obras de Velázquez, Goya, el Greco, Rubens, el Bosco, entre otros.

Ninguno de los interrogantes planteados anteriormente podría alcanzar una respuesta sin mencionar, primero, el concepto de las narrativas transmedia. Esta concepción contemporánea es muy amplia y se refiere a una nueva forma de comunicación. Es un lenguaje desarrollado por la sociedad que transforma los procesos mediáticos, pero, sobre todo, es una *experiencia*.

Quien inicialmente nos acercó a este término fue la estadounidense Marsha Kinder, en su libro *Playing With Power in Movies, Television, and Video-games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles* (1991). La autora comenzó a hablar de transmedia para referirse a productos de franquicia como Nintendo o Tortugas Ninja. En su vocabulario, aparecían apreciaciones como “supersistema transmedia” o “intertextualidad transmedia” para describir una red que interrelaciona diferentes conceptos tales como audiencias (de distintas generaciones), subculturas y producción de imágenes.

Kinder entendió el caso de *Las Tortugas Ninja*, por ejemplo, como una serie contenedora de elementos intertextuales. A simple vista, los nombres de los personajes hacen una conexión simbólica con artistas del Renacimiento: Miguel Ángel, Leonardo, Donatello y Rafael. Asimismo, la autora desarrolló el concepto de transmedialidad como la posibilidad de narrar mediante distintos medios (televisión, películas, videojuegos, etcétera). Una de las conclusiones de su libro es que la creación de sistemas de intertextualidad transmedia “(...) facilita no solo la comprensión y el recuerdo de las historias, sino también el desarrollo de esquemas complejos de historias que se diferencian en los conflictos, personajes y modos de producción de la imagen” (Kinder, 1991, p. 59).

Henry Jenkins, en su artículo “Convergence, I diverge”, asegura que “el contenido de un medio puede cambiar, su audiencia puede cambiar y su estatus social puede subir o bajar, pero una vez que un medio se establece, sigue formando parte del ecosistema de medios”. Los museos no son solamente una interacción física entre el usuario y la obra de arte, sino más bien son una *transformación del usuario* que implica una experiencia transmedial mediante la participación activa, la inmersión y la utilización de diversas tecnologías para enriquecer esa experiencia. En su libro *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan* (2013), el teórico de la comunicación Carlos Scolari, argentino radicado en España, sintetiza con que se trata de “...Un tipo de relato en el que la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de

comunicación y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión” (Scolari, 2013, p. 11).

Jenkins amplió la noción de transmedia en otras publicaciones como *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (2006). Allí el autor hace hincapié en el surgimiento y migración de los prosumidores (productores-consumidores) hacia diversos contenidos y pantallas y cómo este fenómeno desarrolla e incentiva la exploración de nuevas maneras de contar historias: el *transmedia storytelling*, esa forma única de contar relatos en distintas plataformas, haciendo eco de los múltiples sentidos.

En este aspecto, los profesionales y editores académicos Carolina Campa-lans, Denis Renó y Vicente Gosciola en su libro *Narrativas Transmedia: entre teorías y prácticas* (2012), aclaran y amplían la definición que venimos abordando:

Narrativa transmedia, *transmedia storytelling* o, simplemente, transmedia no es una estrategia, una moda, una estructura. La narrativa transmedia es un lenguaje definido naturalmente por la evolución de la sociedad contemporánea, denominada por algunos autores como neoposmoderna, aunque la propia posmodernidad sea cuestionada por otras líneas investigativas. Construir una narrativa a partir de los conceptos de transmedia no es más una opción, sino una necesidad para obtener éxito. En ambientes móviles, es imposible pensar en un proceso comunicacional de una vía, a partir de uno o pocos modelos de discurso, o bien sin tener en cuenta la importancia del prosumidor. Si no se adaptan los conceptos, difícilmente se alcanzarán los resultados esperados cuando el contenido es destinado a ciudadanos conectados, sea en el cine, la publicidad, el periodismo, la literatura, la educación o la política (p. 3).

Ahora bien, de acuerdo con este fragmento que explica la importancia del prosumidor, el éxito vinculado con narrativas transmedia y la adaptación de los conceptos en relación con los ciudadanos y la cultura, estas nuevas herramientas narrativas pueden entenderse como una vía de escape, de inmersión, una nueva forma de *vivir* la comunicación.

Desde hace tiempo el *Museo Nacional del Prado* viene reinventándose con exposiciones sumamente sensoriales y transmediáticas: abrió espacios online, tuvo un crecimiento exponencial en visitas web, compartió contenidos, migró a redes sociales. En otras palabras, *siguió vivo*.

Crecimiento de página web del Museo del Prado

El Prado siempre ha sido uno de los principales centros turísticos y culturales de España. Las personas pagaban regularmente el precio de sus entradas y asistían presencialmente a las diferentes exposiciones que se mostraban. En el año 2018, previo a la pandemia, se recibieron 2'892.937 personas según el sitio web oficial del Prado. Un promedio de 241.000 visitantes por mes. En 2020 esa cifra descendió a 852.161 visitantes y, si bien

el número crece progresivamente pospandemia, en 2021 y 2022 tampoco llegó a igualarse ni a superarse el número de entradas vendidas respecto del 2018. En ese sentido, el descenso de las visitas presenciales marcó una alerta frente al aumento de visitas en la página web: en 2020, el Prado informó que el número de usuarios de la web del museo se incrementó en un 258% en marzo respecto a febrero y que superó en un 125% el alcance en sus redes sociales (Museo del Prado, 2020).

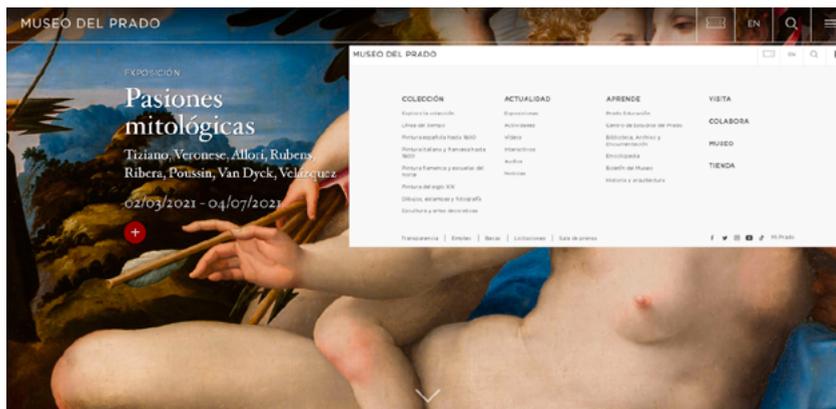
Si bien el museo desarrolla desde hace tiempo estrategias en su página web y en distintos sistemas hipermedia, podemos ver claramente la evolución de sus diseños e incorporación de herramientas interactivas a lo largo del tiempo: mejor distribución de imágenes y de su nitidez, organización de la página web, colorimetría, tipografía y programas utilizados para la mejora de la experiencia de navegación.



Figura 01. Vista de página web www.museodelprado.es del 08/10/2003 (Fuente: web.archive.org)

Figura 02. Vista de página web www.museodelprado.es del 08/10/2013 (Fuente: web.archive.org)

Figura 03. Vista de página web www.museodelprado.es del 11/06/2021



Desde el 12 de marzo de 2020, fecha en que se cerraron las puertas físicas, contó con más de 12'500.000 páginas vistas y una duración media de sesión en el sitio superior a los cinco minutos. Así, el número de visitas a la web del Prado se ha incrementado en un 232% con respecto al mismo período de 2020 y en 250% con respecto a los meses de enero y febrero de 2021.

Figura 04. Tráfico de visitas en los primeros seis meses de 2021 de la página web www.museodelprado.es del 11/06/2021 (Fuente: similarweb.com)



Una noticia oficial del Museo del 8 de mayo de 2020 recopila el incremento que tuvo a través de sus estrategias virtuales. *Explore the Collection*, la versión en inglés del explorador de la Colección, fue la sección más visitada de su página con un incremento del 360% de usuarios, seguida del buscador facetado de la Colección en español.

La estrategia transmediática de este Museo distribuye, divulga el contenido y desarrolla una experiencia complementaria a una visita física.

Por supuesto que no es suficiente con tener tecnología digital para generar una experiencia de usuario de estas características, sino que, además, requiere de un conjunto de factores y elementos relativos a la interacción, el entorno y los dispositivos. Es decir, qué y cómo se siente una persona al interactuar con un sistema.

Mientras que Jenkins adelanta: “Bienvenidos a la cultura convergente, donde los viejos y los nuevos medios confluyen, donde audiencias y medios se entrecruzan, donde el poder del productor y el poder del consumidor interactúan de formas impredecibles” (Jenkins, 2006, p. 14), Susana Pajares Tosca (2016), profesora asociada de *Digital Culture en la IT University of Copenhagen* (Dinamarca) y una de las más reconocidas investigadoras en el mundo de los videojuegos, destaca que “la experiencia museística transmedial es el encuentro estético de un usuario con el objeto complejo que es la conjunción de artefacto histórico, etiqueta informativa e historias ficcionales en diferentes plataformas mediales” (p. 3). Por eso, resulta imperioso pensar en esa nueva tríada semiótica: interactiva, inmersiva y participativa.

Con diversas destrezas implementadas, el Museo realizó la lectura correcta y supo entender cómo combinar los distintos elementos clásicos que componen la historia museística junto con los nuevos medios y las distintas formas de interacción que estos nos facilitan a diario.

Análisis de la muestra *El Bosco. La exposición del V Centenario - 2016* (organizado por el Museo del Prado)

En 2015, aún sin vislumbrar el covid-19, se expuso en el Museo del Prado *La Ilusión del Lejano Oeste* que abarcó, dentro del mismo proyecto expositivo, la combinación de diversos medios de comunicación para ampliarla: colección de pinturas emblemáticas, aplicaciones educativas gratuitas para adentrarse en los pintores norteamericanos de la época, talleres para adultos con aprendizaje de técnicas de ilustración, recopilatorios de música típica en discos, entre otros.

El Prado logró, entre otros hitos dentro de la experiencia virtual, la exploración de colecciones; abrió salas icónicas de sus pinacotecas; agilizó procesos de compra para vueltas escalonadas a la presencialidad (de manera sencilla y rápida desde cualquier dispositivo móvil, sin gastos de envío, con utilización de códigos QR); el acceso a conferencias y jornadas; la democratización de las obras de arte; documentales interactivos; diversas actividades en línea (como seminarios de distintos pintores, mitología, entre otras temáticas); videos y audios explicativos; noticias; una sección puramente interactiva que incluye hasta juegos; acceso a la biblioteca y archivo digital; planos virtuales; desarrollo de redes sociales; e, incluso, una escuela interna que cuenta con distintas propuestas educativas culturales.

En 2016 realizó, también, una exposición conmemorativa del quinto centenario de la muerte del pintor holandés Jerónimo Bosch, *El Bosco*. El

Museo ya implementaba estrategias transmedia en ese entonces; es decir, sabía cómo construir un relato que se adaptara a los diversos formatos y permitiera, igualmente, la comunicación. Es importante destacar que esta narrativa siempre será la misma adecuada para cada medio y expresando la ventaja de cada uno, incluso a pesar de que la mayor parte de la riqueza de un museo es informativa, debido al ámbito en donde se desarrolla.

La muestra de El Bosco se destacó por tres términos importantes en la elaboración que tuvo este proyecto: interactividad (participación con intermediación tecnológica), interacción (relaciones físicas) y accesibilidad (acceder a algo sin limitaciones cognitivas, psicosociales y tecnológicas). Esta exposición diversificaba sus contenidos a través de distintos medios, permitiendo que se globalizaran a través de un espacio audiovisual envolvente en el *Jardín infinito*, por donde los visitantes podían recorrer la exposición, sumado a un cubo inmenso y centrado con imágenes del *Jardín de las Delicias*, proyecciones en todas las paredes que permitían interactuar con las imágenes de El Bosco.



Figura 05. El Jardín de las Delicias en el Museo del Prado (Fotografía: Isidro Moreno Sánchez)

Esta propuesta intentó, a través de los trípticos y la distribución geográfica en las salas A y B del Museo, marcar un ritmo en el camino de la exposición, recorrerla en 360 grados y, en el transcurso de ese viaje, expandirse a través de distintas capas narrativas, construyendo una experiencia transmedia.

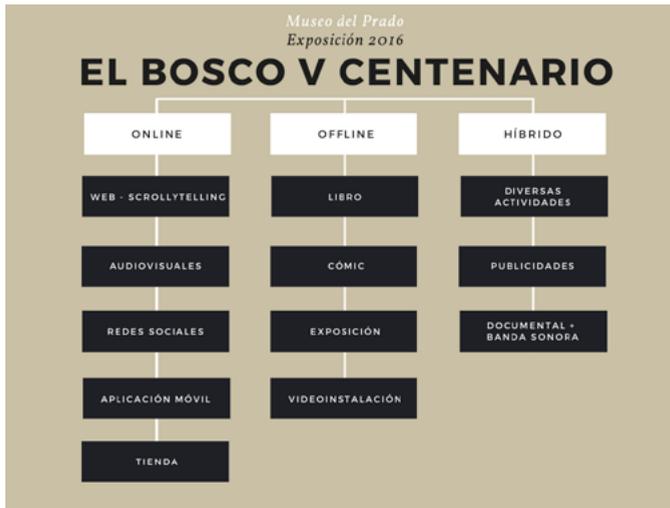


Figura 06. Este cuadro que realicé muestra un esquema del proyecto (adaptado y traducido de Mateos-Rusillo y Gifreu-Castells, de Transmedia Storytelling).

Algunos de los ejemplos más sobresalientes de esta exposición fueron:

- Libro: fruto de la colaboración de un selecto grupo de especialistas.

En sus páginas se puso al día la biografía del pintor y la de su familia, se analizó lo que se sabe sobre sus comitentes, se profundizó en su condición de pintor y dibujante y se abordó el análisis de sus fuentes visuales y textuales, así como sus valores y su ideología.

- Cómics: la Sociedad Prado Difusión encargó al guionista y dibujante Manuel Capdevilla “Max” la realización de un álbum de cómics en el que reflexiona sobre la obra del pintor flamenco, y que se tituló *El tríptico de los encantados*.

- Documental: con banda sonora propia titulado *El Bosco, el jardín de los sueños*, dirigido por José Luis López Linares. Se basó en una conversación de escritores, historiadores, músicos y artistas, que va abriendo pistas para ayudar al espectador a entender el cuadro, el pintor y su época.

- Videoinstalación: *Jardín infinito* fue concebida para la Sala C del Museo Nacional del Prado, y es una de las múltiples lecturas que puede hacerse del tríptico *El jardín de las delicias*. Estuvo formada por proyecciones de video que inundaron las diferentes paredes de la sala y se complementó con una composición original de audio y visibilidad de 360 grados.

- Web interactiva (*scrollytelling*): fue una visita en alta resolución que permitió explorar la pintura con muchísimo detalle, incluso los trazos del pincel son visibles gracias a la tecnología. También incluyó sonido que comentaba determinadas escenas de la pintura (en total cuarenta zonas del cuadro).

Además de estas descripciones, se sumaron publicidades, diversas actividades, aplicación móvil, tienda y, por supuesto, redes sociales.

Conclusiones

Hemos abordado a lo largo de todo el artículo el caso específico del Museo Nacional del Prado, en España, y cómo este supo reinventar y llevar sus tradicionales y monomediáticas exposiciones a espacios virtuales y transmediáticos. Las prácticas de consumo culturales mutaron y fueron restableciéndose a raíz de la pandemia y el confinamiento, por lo que el rediseño de una experiencia museística capaz de atender diversas necesidades para vincular contenidos que solo se realizan con la presencialidad, debe posicionar al usuario como protagonista del proyecto aplicando diversas estrategias lúdicas e intentando conseguir experiencias didácticas y memorables, y de paso haciendo uso de los recursos y patrimonio propio del museo, la reapropiación de la audiencia digital y el consumo en línea.

Podemos decir, además, que el uso de herramientas transmediáticas para expandir el universo donde se desarrolla cada una de las historias que ahí se cuentan, pretende, desde su lugar, conocer al usuario, llamarlo a que participe de una acción, que se sienta interpelado y, como “premio”, alentar a que ese resultado se enriquezca con sus aportes, es decir, tenerlo como un activo protagonista.

En definitiva, las audiencias pueden ser diferentes pero el contenido no varía, sino que amplía su universo narrativo a través de los diversos lenguajes que se ofrecen y que logran conformar un único sistema integrado de comunicación.

Todo este trayecto pone de manifiesto que, más allá de que partimos de un modelo clásico y monomedia como son los museos, la adaptación a las narrativas transmedia es extremadamente necesaria para su funcionamiento y para la democratización de la cultura como producto de las exigencias digitales de las sociedades actuales. Mismas que buscan no solo ser participantes, sino también protagonistas de las significativas experiencias museísticas que se asientan en lo digital. 🌐

Referencias bibliográficas

Calatayud, Nuria; Heras, David; Sanchis, Álvaro y Leonart, Melani. (2019). Diseño Digital Transmedia para espacios expositivos. *Eikón / Imago*, 18 (1), 393-412.

Jenkins, Henry. (2001, 1 de junio). Convergence? I diverge. MIT Technology Review [en línea]. Disponible en: <https://www.technologyreview.com/2001/06/01/235791/convergence-i-diverge/>

Jenkins, Henry. (2006). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

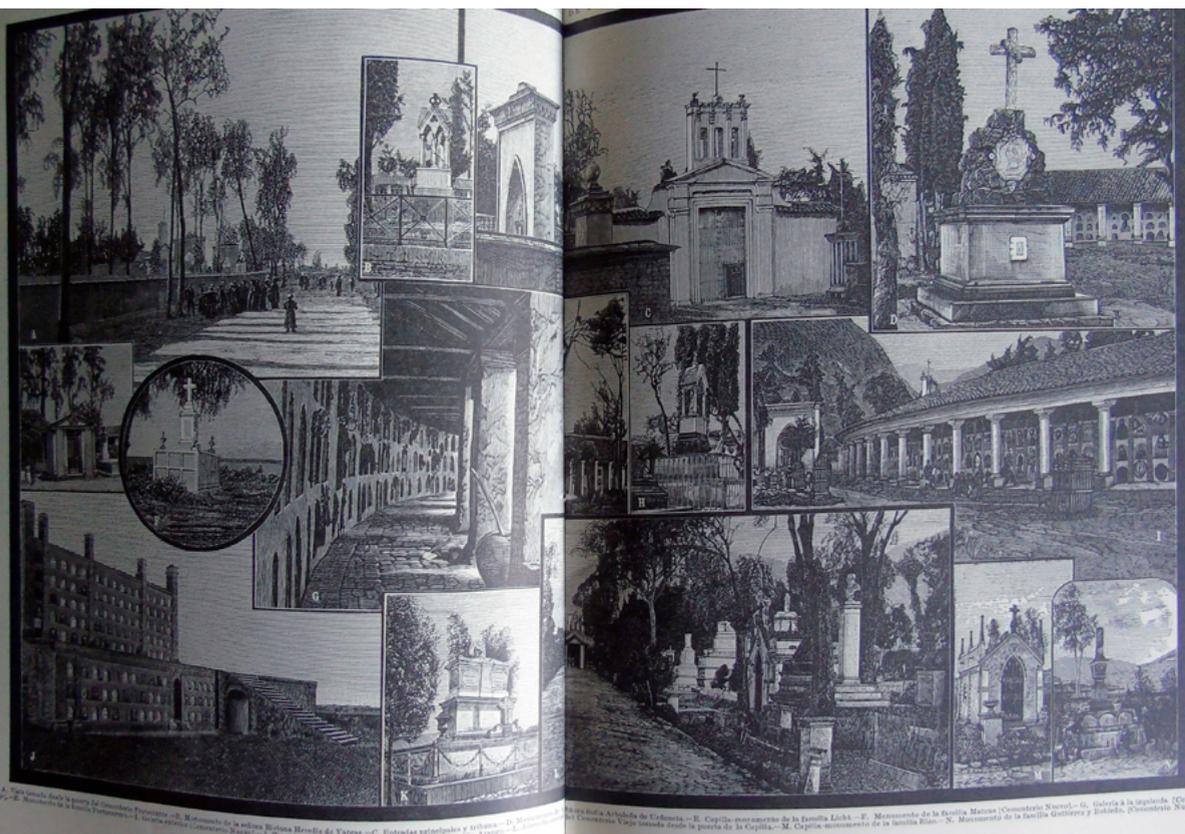
Kinder, Marsha. (1991). *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press.

Renó, Denis; Campalans, Carolina y Gosciola, Vicente. (2012). *Narrativas Transmedia: entre teorías y prácticas*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Scolari, Carlos. (2013). *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Planeta.

Periodismo y literatura: pelea de vecinos

Germán Castro Caycedo



En la feria del libro de Bogotá de 1997, varios periodistas de gran prestigio debatieron el tema de las relaciones entre el periodismo y la literatura. Folios incluyó en su segunda edición (diciembre de 1997) una transcripción de las ponencias de Germán Casto Caycedo, Germán Santamaría y Norman Sims. Reproducimos hoy la del primero de ellos, uno de los documentos más consultados en la historia de la revista.

Castro Caycedo nació en Zipaquirá el 3 de marzo de 1940 y murió en Bogotá el 15 de julio de 2021. Desde muy joven se dedicó al oficio. Integró las redacciones de periódicos como La República, Deporte Gráfico y El Tiempo; dio el salto a la televisión, medio en el que a partir de 1976, y durante veinte años, realizó el programa Enviado Especial; además fue director de noticieros en radio y televisión. A la par emprendió una labor como investigador en los campos, ciudades y selvas de Colombia que lo llevó a escribir y publicar veinticuatro libros de periodismo narrativo sobre las diversas aristas de la realidad nacional. Desde Colombia amarga en 1976 hasta Huellas en 2019, la producción escrita de Germán Castro Caycedo constituye uno de los tesoros invaluables de la investigación y la narración periodística de nuestro país.

Imagen página anterior:
Doble página 96-97 del
Papel Periódico Ilustrado,
número 78, del 2 de
noviembre de 1884.

Yo creo que lo que más me llegó del Siglo de las Luces fue la idea de que las leyes tienen que salir de la índole de los pueblos. He llegado a pensar, después de 32 años de trabajo, que definitivamente el periodismo también tiene que salir de la índole de los pueblos, y que es muy poco lo que se puede transferir de las técnicas periodísticas entre un país y otro.

El periodismo norteamericano tiene mucha personalidad porque no le ha prestado nada a nadie; por eso se ha procurado siempre sus propias formas de expresión. Creo que es un periodismo único, que además encuadra en su país. Pero con toda su importancia no ha sido para mí una referencia, sencillamente porque desde que empecé a ejercer mi oficio hallé mi propia tradición, mis raíces periodísticas. Las raíces de un periodismo magnífico que es el colombiano, que como el de Estados Unidos, como el de Francia, como el de Alemania, ha salido de nuestra propia realidad.

Pero hablando de un periodismo que debe salir de la índole de los pueblos, con grandes excepciones, el periodismo colombiano de las últimas décadas es el desarraigo. Para mí, desarraigo quiere decir sin raíces. Un periodismo que, con excepciones, no sabe de dónde viene. En una entrevista de televisión, me preguntaron un día: ¿Usted ha copiado a Tom Wolfe? Y yo dije: no sé quién es Tom Wolfe... Pero, en cambio, sí sé quién es, por ejemplo, Alberto Urdaneta...

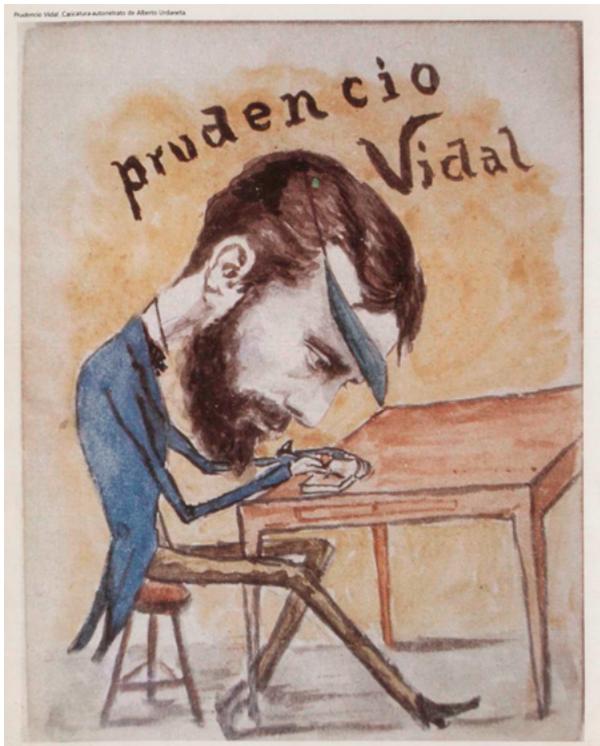
Alberto Urdaneta, desde luego, está en las raíces más tempranas del periodismo que yo hago. Hoy en Colombia, ni en la cátedra universitaria, ni en las redacciones de los medios, he podido encontrar a alguien que sepa quién es Alberto Urdaneta.

En la misma entrevista me preguntaron: ¿Usted hace periodismo literario? Y les tuve que responder: yo no sé de periodismo literario.

Hace 32 años empecé a trabajar en un oficio que se llamaba periodismo, simplemente, y hoy sigo haciendo exactamente lo mismo de entonces. Lo que me enseñaron fue eso, “periodismo a secas”, eso es lo que hago. Desde luego, como en los Estados Unidos se habla hoy de periodismo literario, en Colombia repiten: *periodismo literario*. Quien no lo diga está *out*. Yo no soy consciente de hacer literatura en mi oficio. ¿Por qué? Porque entre otras cosas siempre que leo a los grandes maestros veo que estoy lejos del arte, lejos de la literatura, y tengo que ser honesto conmigo mismo, porque si conozco mis verdaderas capacidades, y me limito a lo que se me facilita, entonces me estoy respetando a mí mismo. Para mí sería un insulto con el arte pensar siquiera que hago literatura. Yo sé que hago “periodismo a secas”, y que en ese oficio me va bien.

Borges dice que el arte literario parte de la irrealidad y yo aprendí de mis maestros todo lo contrario, que el oficio del periodista consiste en tratar de plasmar la realidad. Mis maestros han salido de las hemerotecas, donde he buscado, he sondeado, he rasguñado mucho. A algunos de ellos los he conocido y todavía les pregunto y aprendo de ellos muchísimo.

Los primeros maestros que recuerdo fueron los cronistas de Indias. Ellos no eran escritores, eran cronistas. Por eso, a lo que hago le digo crónica y no reportaje. Así se les ha dicho siempre a esos relatos en nuestro medio: crónicas. Esos primeros cronistas eran hombres que veían el mundo y



Caricatura del autorretrato de Alberto Urdaneta. Tomada del catálogo de la exposición dedicada al periodista, grabador y fotógrafo por el Banco de la República en 1992.

lo plasmaban con la realidad que les permitía la cultura de su momento histórico, con una visión que respondía a las expectativas y a las condiciones ambientales. Pero lograban transmitir la realidad de eso que llamaron el Nuevo Mundo. Ellos no nacieron aquí, es cierto, pero lo que escribieron fue lo que sucedió aquí, fue lo primero que se escribió en América.

América para mí son muchos países. Mis maestros entonces tendrían que ser, para citar: Fernández de Oviedo, Bernal Díaz del Castillo, Orlando de Enciso, López de Gómara. Esa crónica del siglo XVI y XVII.

Para seguir mostrando poco a poco, destapando, descubriendo mis raíces periodísticas, voy a dar un brinco rápido a 1881, al *Papel Periódico Ilustrado* que hizo en Bogotá mi gran maestro Alberto Urdaneta, repito, en 1881. He logrado encontrar que con él nació el concepto de que todos los tipos del periodismo, pero absolutamente todos, requieren de una investigación previa. Este es un concepto diferente al del periodismo investigativo. Todos los medios, todos los géneros, una simple rueda de prensa, exigen una investigación previa. Yo necesito saber quién es la persona que va a hablar. Por eso cuando hace 30 años alguien regresó emocionado y dijo: en el norte inventaron el periodismo investigativo, hay que hablar de periodismo investigativo, vamos a hacer investigación, para quienes conocían nuestra tradición, hace treinta años, el cuento de la investigación ya de verdad que sonaba trasnochado.

Un ejemplo: el *Papel Periódico Ilustrado*. Yo he logrado establecer que allí nació el gran periodismo investigativo de Colombia.

Si hay estudiantes, anoten: *Papel Periódico Ilustrado*, de Santafé, una obra facsimilar maravillosa que reeditó Carvajal y Compañía. Esta es una de las veinticinco crónicas que escribió mi maestro Urdaneta. Está en el **volu-
men 4, página 89**. Voy a resumir mucho: A propósito del día de difuntos, el primero de noviembre, él se va al cementerio de Bogotá y como también es dibujante inicia su crónica con un plano del cementerio. Comienza por explicar el significado de la palabra cementerio. Explica lo que ha significado esta instalación en las culturas, comenzando con los hebreos, los griegos. Voy a saltar unas páginas. Cruza por la edad media, viene a nosotros y nos habla de los cementerios chibchas. Luego habla de los cementerios más



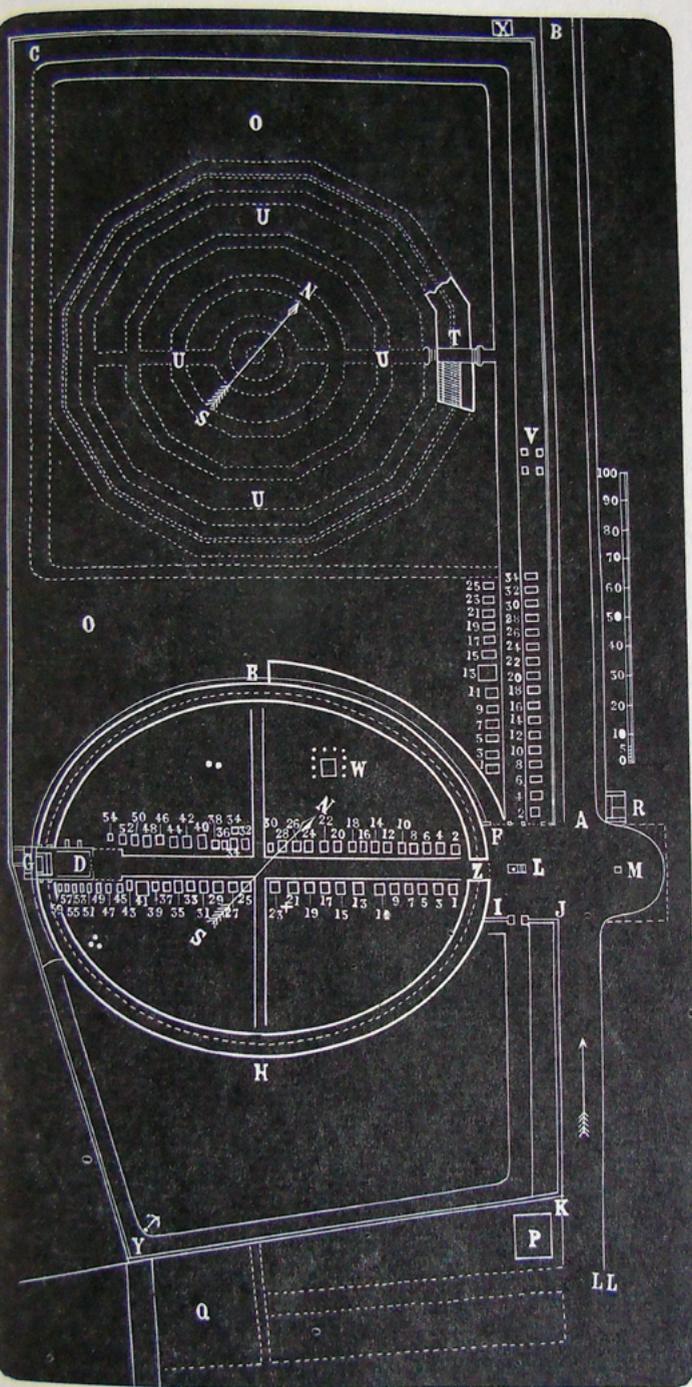
He logrado encontrar que con él nació el concepto de que todos los tipos del periodismo, pero absolutamente todos, requieren de una investigación previa. Este es un concepto diferente al del periodismo investigativo.

notables de Colombia. No se le escapa ninguno y cuenta cuál fue el primer muerto que sepultaron en cada uno, anotando el día y el año. Cita a todos y cada uno de los celadores del cementerio diciendo en qué épocas trabajaron, desde su inauguración hasta el día de escribir la crónica.

Salto de nuevo unas páginas. Uno por uno describe el paisaje, la flora, la arquitectura de cada zona, las dimensiones de plazuelas, pabellones, corredores, la altura de las columnas, registra las diferentes reformas efectuadas en el lugar, los nombres de los funcionarios que las ordenaron y las fechas respectivas, los arquitectos que las ejecutaron; describe la tribuna desde la cual se pronunciaban entonces los discursos fúnebres, anotando las dimensiones exactas y los materiales de que estaba construida. Entre otras cosas, en la tribuna había una esfera de piedra y él hace una cita del periódico *El Observador*, número ocho, del 10 de noviembre de 1839, es decir, 45 años antes de escribir su nota. Recorrió 45 años de archivo dando cuenta de dónde vino esa esfera coronada por una cruz de hierro, de dos metros con doce centímetros, que formaba parte de la ornamentación de ese lugar. Luego describe una a una las 1.380 tumbas del cementerio anotando el nombre de cada muerto y la fecha en que fue sepultado. Pero los ubica a cada uno en su sitio, puerta por puerta, galería por galería, fila por fila, dando detalles de muchas de ellas. Un ejemplo: “Galería derecha después de la capilla, llega usted a la puerta de entrada y continúa en la fila del medio, tumba 501. Sobre la loza del mármol negro se destaca una cruz enlazada con una corona de inmortales, ambas de mármol blanco. Sobre la cruz en letras doradas se lee: José María Gómez Restrepo, y sobre la corona en caracteres blancos, 21 de octubre de 1878”.

Me parece que debo repasar todavía más esta crónica para dar un ejemplo de dónde aprendí que el periodismo debe ser investigado.

Alberto Urdaneta continúa. Terminado el recuento de las galerías estructurales se va a la alameda central, describe el paisaje, la arquitectura de ornamentación, la historia, y describe uno a uno los 59 mausoleos y monumentos, da sus dimensiones, anota que los números impares están a la izquierda. Y luego comienza con la capilla, arco por arco, ventana por ventana, muro por muro. Habla del arquitecto que la proyectó, el maestro Nicolás León, y dice que debió aprender el oficio de Fray Domingo de Petrés. En breves líneas transcribe un documento de 1831, 51 años antes de escribir su crónica, en el cual el arzobispo le da la orden al maestro León para que inicie la proyección de la obra. Luego se va a la capilla, describe cómo se hizo tramo por tramo, qué problemas hubo, qué materiales tiene, describe



- AB.—Camino de Eugativa.
- D.—Capilla.
- EF.—Galería exterior.
- IJFA.—Plazoleta.
- L.—Tribuna.
- LL.—Portada del Cementerio protestante.
- M.—Columna de la Plazoleta.
- P.—Casa del Celador del Cementerio protestante.
- Q.—Cementerio protestante.
- R.—Casa del Celador del Cementerio católico.
- T.—Cementerio nuevo ó Torreón Padilla.
- U.—Plano general del id.
- V.—Cementerio de la Sociedad de Socorros Mutuos.
- W.—Tumba de familias Urdaneta y Padilla.
- X.—Casa para el Guarda.
- Y.—Sepulturas de las Herde de la Caridad.
- Z.—Portada del Cementerio viejo.
- O.—Cementerio de pobres.
- ∴.—Tumba del señor Matajudíos.
- ∴.—Id. del señor Rivera.
- ZEGH.—Area del Cementerio viejo.
- AFEGCB.—Area del id. nuevo.
- IHGKJ.—Area del id. de paupérrimos.
- Los monumentos van marcados con cifras.

Plano general de los cementerios de Bogotá por Alberto Urdaneta. *Papel Periódico Ilustrado*, número 78, del 2 de noviembre de 1884

Grabado por Rodríguez.

cuadro por cuadro, figura por figura, anotando quién la regaló, cuándo la regaló, y da un concepto de la calidad artística de cada una. Luego detalla uno a uno los 54 monumentos que hay en la capilla y comienza por el último. Aquí termino: “El que se halla a la izquierda, al volver en dirección de la entrada, es pequeño y lo constituye una cruz rústica de piedra, una figura alegórica del ángel de la muerte. Al frente dice: Familia Roso; al norte, José Francisco y al sur, Eduardo”.

Eso lo publicó y lo escribió Urdaneta, un periodista colombiano, un bogotano, el 2 de noviembre de 1884. Ahí nace el concepto de investigación en el periodismo colombiano. Esto sucede 91 años antes de que un colombiano regresara del exterior diciéndonos que si queríamos estar en la onda teníamos que decir que hacíamos periodismo investigativo.

Alberto Urdaneta es otro de mis maestros, él es parte de mis raíces periodísticas.

Pero casi simultáneamente con lo anterior, cuando comenzaba la época de los años setenta, alguien que también había estado de vacaciones en el exterior dijo en Colombia: “¡Hay que hacer periodismo de denuncia, esa es la moda! ¡Denuncia, muchachos!”.

Pero sucede que en 1552, en el siglo XVI, en América India, aquí, fray Bartolomé de las Casas fechó un prólogo de su obra monumental, valerosa, de aliento, de compromiso, y un poco después, ante las denuncias del frayle, la Corona Española se adelantó dos siglos al resto del mundo y abolió la esclavitud. Eso es denuncia. En 1552, hace 418 años. Cuatro siglos y dieciocho años antes de que alguien regresara a Bogotá de un viaje de vacaciones diciendo: chicos, en el exterior acaban de inventar la denuncia periodística, hagamos denuncia, copiemos, porque esa es la moda.

De las Casas es otro de mis maestros y es parte de mis raíces.

Sigamos hablando de esas raíces. Encontré un libro que se llama *El 10 de febrero*. Es el atentado que le hicieron al dictador del momento, el general Rafael Reyes, en Barro Colorado, donde está hoy la Universidad Javeriana. Rafael Reyes cayó en el año 1909, y un año y medio después apareció un libro de 327 páginas que para mí era ya lo más moderno en ese momento. No lo posmoderno, lo moderno. Es un libro documental que incluye fotografías del fusilamiento de quienes hicieron el atentado, documentos, declaraciones, perfiles del presidente, perfiles de quienes participaron en el atentado. No he logrado que en la cátedra colombiana alguien me diga que sabe de la existencia del libro sobre el 10 de febrero, que para mí es otro libro importantísimo en esa tradición magnífica del periodismo colombiano.

Después, a través de las hemerotecas, descubrí en los años cincuenta —eso no me lo cree la gente porque no conoce nuestra tradición— el más grande cronista de la segunda mitad del siglo en Colombia, que se llama Germán Pinzón. Allí nació la gran crónica colombiana de hoy: el reportaje, digamos. Germán Pinzón está vivo, fue compañero, desde luego, de García Márquez, de Camilo López, de Marco Tulio Rodríguez, de Leopoldo Pinzón, de Antonio Pardo García. La mayoría de ellos están vivos. Fue la década de los cincuenta, en el diario *El Espectador*, que fue monumental. Lo que hacemos hoy es lo de antes, un poco más delante de los maestros.

Hoy en Colombia nadie sabe quién es Germán Pinzón. La cátedra no tiene ni idea de quién es Germán Pinzón. Se ganó un premio de periodismo de América Latina.

Ellos son mis maestros, ellos significan para mí las raíces de mi oficio. Yo recibí de ellos la tradición de un periodismo magnífico, que venía a través suyo desde varios siglos atrás. Ellos me enseñaron a hacer “periodismo a secas”, que es el que vengo haciendo hace 32 años. Por eso entiendo cada día mejor la frase de mi maestro Camilo López, uno de los más grandes reporteros que ha habido en *El Tiempo* en esta segunda mitad del siglo. Él decía: “Viejo, los árboles se mantienen de pie porque tienen raíces”.

Y en el Chocó, en las selvas del Chocó, una noche perdí mi linterna. Y le dije a un guía antioqueño, alúmbreme —porque el guía no necesita mirar el suelo, él tiene que mirar los árboles porque viendo el líquen de los árboles sabe dónde es el norte y dónde es el sur. Pero uno que es de acá, caminando en la selva, es un niño de siete meses que tiene que mirar con la linterna abajo porque hay espinas en las raíces. Hay una cosa en esa zona, unos huecos de ochenta centímetros de ancho y cuatro metros de profundidad, llenos de agua... —ese día me di cuenta de otra cosa: que con linterna prestada no se encuentra el camino—.

Hoy en Colombia la onda es el periodismo literario. Yo no lo conozco, juro que no lo conozco, yo no soy consciente de hacerlo. Sé que lo practican los periodistas estadounidenses y que es magnífico, que tiene personalidad, que tiene los más grandes periodistas que existen hoy en ese país, porque ellos no le han prestado nada a nadie. Pero pienso, por eso, que corresponde a su mundo, a su medio, a su manera de ver la vida, a su cultura, a sus expectativas y a su magnífica personalidad.

En este país sin raíces, en cambio, en este medio de desarraigo, hoy el eslogan periodístico es el periodismo literario y ese eslogan, periodismo

literario, que trajo alguien que fue a vacaciones a Miami, está ganándole en las encuestas a otro eslogan, el Nuevo Periodismo.

Después de mirar atrás, y de ver nuestra tradición, yo pregunto ¿cuál Nuevo Periodismo? Al escribir una crónica ¿será que ya no son necesarios el ritmo, la cadencia, el tono? Hasta donde yo sé, no hay ningún cambio en este sentido, entre otras cosas porque no se puede cambiar lo que no se conoce. En Colombia no se conoce la tradición, no se conoce el medio, entonces ¿cuál Nuevo Periodismo?

Dictando un taller en la Fundación para un Nuevo Periodismo, de Gabriel García Márquez, me llevé un texto de Nuevo Periodismo. Dos párrafos. Se los leí a los estudiantes a ver sus conocimientos y les dije: muchachos, esto es Nuevo Periodismo en Colombia. Leí dos párrafos y se maravillaron. Luego les dije: esto fue escrito en 1953, en *El Espectador*, por Germán Pinzón.

Entonces... (ya voy a terminar, no sé si me estoy alargando), para entrar a resolver esa confusión en que está el mundo en torno al periodismo y a la literatura, yo lo veo muy fácil: el periodista es un narrador; cuando se escribe una noticia se está narrando una cosa. Para narrar, desde hace siglos hay técnicas narrativas. Digo para narrar realidad, o para narrar una novela, o para narrar con imágenes, hay unas técnicas definidas. Las voy a resumir mucho: en mi caso, parto de que cuando tengo la historia y conozco la historia que voy a escribir, tengo una estructura, un tono en la estructura —y he encontrado que en crónica, generalmente, no sale uno de una estructura lineal muy sencilla, de una secuencia lógica doble o triple—. Una vez que tengo la estructura sé que tengo que comenzar con un clímax, terminar con otro y poner otros en el centro. Se llamará ritmo, se llamará que no se caiga, que no me haga nudos la historia. Sé que página por página tengo que decir cosas y trabajo el relato con mayor ritmo. Sé que si manejo el monólogo o, de golpe, manejo el diálogo, en el primer caso tengo intimidad o tengo cadencia, y seguramente con el diálogo obtengo un concepto algo teatral, casi reproduzco. Pero además logro síntesis. Un diálogo de tres o cuatro parlamentos bien hechos puede hacer que el lector sienta que ha leído un capítulo. Tengo que manejar el factor sorpresa y de esto me tiene que salir un reportaje, una crónica, con cierto tono, con musicalidad. En dos palabras, son las mismas técnicas para hacer novela, para narrar. Yo las utilizo para ponerle la realidad a la historia.

Yo lo veo así de fácil, en lo que hago. Hablo de mí, porque no puedo ser juez de mis colegas, no puedo hablar mucho de otros porque no sé qué pasa en su caso y además sería un despropósito. Todo esto hay que

hacerlo sin faltar a la historia, sin tergiversar nada. Tengo un ejemplo: hay un reportaje que se llama “El cachalandrán amarillo”. Quien lo cuenta, el narrador de la historia, me dijo: “Hombre, a Valledupar llegó un hombre trayendo consigo barriles llenos de clavos”. Hasta ahí: trajo barriles llenos de clavos. Me dijo: eran barriles cargados con grapas oxidadas, millones de clavos, de todas las dimensiones, hasta ahí. Me fui para donde don Manuelito Guzmán, calle 11, él es un ferretero de mi pueblo, importa clavos, y le dije: “Manuelito, ¿tiene un catálogo de los clavos que trae de España?”. Me dijo: “Sí”. “Muéstremelos”. Tomen nota, esto es un ejercicio periodístico... De los clavos escribí: eran barriles repletos de clavos de cabeza cuadrada, redonda, de rosca, de hervidero, de tapicero, de albañil, de punta de París, de alpinista, de corona, de botón, de navas de mosca, de alcayán y de herradura. Soy consciente que lo que hice fue periodismo y esto no es literatura. Y finalmente, cuando escribí el reportaje *La Bruja*, la bruja me dio sus fórmulas de brujería. Primero, yo sabía que no podía hacer un catálogo de fórmulas de brujería para la gente y, segundo, pues no sonaban mucho. Entonces, pensando en periodismo —repito, no soy consciente, es posible, pero no soy consciente de que estoy haciendo literatura—, tomé una farmacopea de 1836. La bruja me dijo: Fernando León se echaba unas lociones hechas con remedios y pedazos de animales muertos y después se embadurnaba con otras y después conjuraba y bebía sorbos de otras aguas.

Eso que me dijo no lo cambié, no lo alteré, lo enriquecí un poco pensando en periodismo. Y escribí: “Fernando León se echaba unas lociones que preparaba con camedrio de naranja, hierba mora, estramonio, belladona, raíces de parietaria, ipecacuana y animales muertos, con los cristales de sábila desatados en bálsamo tranquilo y tintura de pelitre, se embadurnaba el cuerpo, después conjuraba y bebía sorbos de infusión de alquequenje, menta piperita y tintura de jengibre”. Yo estoy consciente de que lo que hice fue periodismo. Es decir, para mí, eso no es literatura, eso es un purgante. Muchas gracias.🌱

Papel Periódico Ilustrado
Número 78, Año IV.



Sobre la revista

Folios es una publicación de la Facultad de Comunicaciones y Filología, hecha en formatos impreso y digital y con acceso abierto. Nos interesa el pensamiento de la Universidad de Antioquia sobre el periodismo y las comunicaciones y también nos interesa que los colegas de otras instituciones del país y del exterior piensen el periodismo y las comunicaciones a través de la Universidad de Antioquia. Por eso, la revista incluye artículos de investigación académica, científica y tecnológica; de revisión; reportes de caso y de tema; reseñas; trabajos de investigación-creación, y documentos de reflexión y creación no derivados de investigación.

Entre los temas específicos que sugerimos están: análisis de contenido, producción y recepción de medios de comunicación; historia del periodismo y su relación con asuntos sociales; comunicación política y opinión pública; comunicación digital; comunicación en organizaciones y relaciones públicas, comunicación y estudios audiovisuales. Además, fijamos nuestra atención en las relaciones del periodismo y la comunicación con las ciencias sociales, las humanidades y las artes. También son bienvenidos los artículos de producción en cualquier género afín al periodismo y las comunicaciones.

Tipos de textos publicables

- *Artículo de investigación científica y tecnológica.* Presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos terminados de investigación.
- *Artículo de producción periodística o de las áreas de la comunicación en cualquier género.*
- *Artículo de reflexión.* Presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico y con fuentes originales.
- *Artículo de revisión.* Es el resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de otras investigaciones, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo en un tema específico.
- *Artículo corto.* Presenta resultados originales, preliminares o parciales, de una investigación científica o tecnológica.
- *Reporte de caso.* Presenta los resultados de un estudio sobre su situación particular con el fin de dar a conocer las experiencias técnicas y metodológicas consideradas en un caso específico.
- *Revisión de tema.* Es el resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.
- *Documento de reflexión no derivado de investigación.*
- *Reseña bibliográfica.*

Envíos

Los artículos deberán enviarse en formato de Word al correo electrónico revistafolios@udea.edu.co

Lista de comprobación para la preparación de envíos

Como parte del proceso de envío, los autores/as deberán comprobar que su envío cumpla todos los elementos que se muestran a continuación. Se devolverán a los autores/as aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

- El envío no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista (o se ha proporcionado una explicación al respecto en los Comentarios al editor/a).

- El archivo de envío está en formato Microsoft Word.
- Siempre que sea posible, se proporcionan direcciones URL para las referencias.
- El texto tiene interlineado 1.5; 12 puntos de tamaño de fuente; se utiliza cursiva en lugar de subrayado (excepto en las direcciones URL); y todas las ilustraciones, figuras y tablas se encuentran colocadas en los lugares del texto apropiados, en vez de al final.
- El texto se adhiere a los requisitos estilísticos y bibliográficos estipulados en las Directrices de la revista.

Directrices para autores/as

Extensión: Todos los textos deberán ser presentados en Times New Roman, Calibri o Arial, tamaño 12, con un espacio interlineal de 1.5 y una extensión que no exceda las 30 cuartillas.

Resumen y palabras clave: El artículo debe estar acompañado por un resumen analítico del mismo y las palabras clave. El resumen debe ser escrito en tercera persona y en tiempo presente, y que en él se establezcan la pregunta a la cual responde el escrito, la tesis defendida por el autor, la metodología de elaboración y sus conclusiones más relevantes. Igualmente, se pueden resaltar los aspectos más originales de la propuesta en contraste con estudios anteriores sobre el tema en cuestión. El resumen debe oscilar entre 120 y 180 palabras. En lo que a las palabras clave se refiere, deben oscilar de 4 a 6 y evidenciar los temas y conceptos principales sobre los que trata el artículo. Tanto las palabras clave como el resumen deben ser presentados en castellano y en inglés.

Notas al pie: Estas se emplean únicamente para hacer aclaraciones o aportar datos adicionales, las referencias bibliográficas se harán en el cuerpo del texto entre paréntesis, según las normas APA, donde conste el apellido del autor, el año de publicación y la página. Si se trata de citación indirecta debe quedar así: (Barbero, 1992, citado por Hofstede, 1994, p. 14). Si la citación es directa se debe agregar el número de página: (Hofstede, 1994, p. 10). Las únicas referencias bibliográficas en nota al pie serán los documentos legales.

Origen del artículo: Esta información debe ir inmediatamente después del título en un llamado en nota al pie en forma de asterisco (*), allí debe especificarse si el escrito es producto de una investigación, monografía de grado, ensayo o ponencia. Si es un producto investigativo debe establecerse el título del proyecto, la institución que lo apoya y el código de registro (si lo tiene), si es producto de una monografía de Pregrado, Maestría o Doctorado, debe constar el título académico al que se optó y el título o tema general de la misma y si es producto de una ponencia debe consignarse el nombre del evento, la institución que lo financió, la fecha de realización, la ciudad y el país en que tuvo lugar. También debe indicarse, cuando sea el caso, si el artículo propuesto ha sido escrito originalmente para *Folios*.

Información sobre los autores: Esta información debe expresarse inmediatamente después de los nombres completos del autor o autores que se hallarán en el cuerpo del artículo y posterior al título. Allí debe constar la formación académica de los autores: último título obtenido, universidad que lo otorgó, ciudad, país y año. Así mismo debe establecerse su filiación institucional: entidad en la que trabajan, ciudad, país, cargo que desempeñan y grupo o centro de investigación a la que pertenecen.

El autor debe enviar una pequeña hoja de vida donde anexe la siguiente información: Nombre completo y apellidos, nacio-

nalidad, fecha de nacimiento, número y tipo de documento de identificación, libros y artículos publicados, áreas de especialización, correo electrónico y dirección postal.

Referencias bibliográficas: La citación de las referencias bibliográficas deberá hacerse al final del artículo en una sección aparte bajo el título Referencias bibliográficas. Cuando el texto referenciado esté publicado también en Internet, deberá indicarse el enlace respectivo. La lista debe aparecer conforme al orden alfabético del apellido de los autores y con el siguiente formato:

- *Libros.*

Apellido, Nombre. (Año). Título. Ciudad: Editorial.

Ejm: Panebianco, Angelo. (1990). Modelos de partidos. Madrid: Alianza.

- *Documentos legales.*

Título de la ley (número/año de fecha de emisión), Decreto o artículo.

Nombre del Boletín Oficial, Institución competente, página.

- *Ley aprobada.*

Ley número/año de fecha de emisión, Institución competente.

Ejm: Colombia, Ley 31/1995 de 8 de noviembre, Ministerio de Prevención de Riesgos Laborales.

- *Abreviaturas. art., (artículo) num. (numeral) párr. (párrafo)*

Coord. (coordinador)

Nota: *algunos documentos legales necesitan o pueden llevar el nombre de la entidad territorial antes del título de la ley o el decreto.*

Ejm: Colombia. Corte Constitucional. Sentencia T-400/1992, p. 9.

- *Antología o compilación de artículos.*

Apellido, nombre. (año). Título artículo. En: nombre editor o compilador (Eds./Comps.), Título del libro, (pp. rango de páginas citado) Ciudad: editorial.

Ejm: Bhargava, Rajeev. (2000). Restoring Decency to Barbaric Societies. En: R.I. Retberg and D. Thompson, (Eds.), Truth v. Justice, (pp. 45-67) Princenton: Princenton University Press.

- *Artículos de Revistas.*

Apellido, Nombre. (año). Título del artículo. Nombre de la Revista, volumen (número), rango de páginas citado.

Ejm: Von Alemann, Ulrich. (1997). Problemas de la democracia. Foro Internacional, XXXVII (1), 32-47.

- *Ponencias.*

Apellido, Nombre. (año, día, mes). Título de ponencia. Institución que realiza el evento, ciudad.

Ejm: Goddard, Terry. (2001, 17 de octubre). Phoenix today. Ponencia presentada en el MCCC Honor Forum Lectura Series, Phoenix College, Phoenix AZ.

- *Memorias.*

Apellido, nombre. (año). Título de la ponencia. En: nombre editor o compilador (Eds./Comps.), Título del evento (pp. rango de páginas citado). Ciudad: editorial.

Ejm: Naranjo, Gloria. (2004) El desplazamiento forzado en Antioquia. En: Maria Teresa Uribe de Hincapié (Comp.), Soberanías en velo y ciudadanías mestizas. Memorias del primer seminario Nación, Ciudadano y Soberano (pp. 102-147) Medellín: La Carreta Editores.

- *Escritos no publicados.*

Apellido, Nombre. (año). Título. Manuscrito no publicado. Si es una tesis se indica la Universidad y la ciudad.

Ejm: Salvatore, Ricardo. (1997). Death and democracy; capital punishment after the fall of Rosas. Manuscrito no publicado, Universidad Torcuato Di Tella en Buenos Aires, Argentina.

- *Internet.*

Autor/responsable. (fecha de publicación). Título [en línea]. Disponible en:

especifique la vía [fecha de consulta].

Ejm: Teitel, Ruti G. (2007). Genealogía de la Justicia Transaccional [en línea]. Disponible en: http://www.publicacionescdh.uchile.cl/libros/18ensayos/teite_Geneologia.pdh. [Consultado 17 de septiembre, 2007].

- *Periódicos.*

Apellido, Nombre. (año, mes día) Título del artículo. Título del periódico, rango de páginas citado.

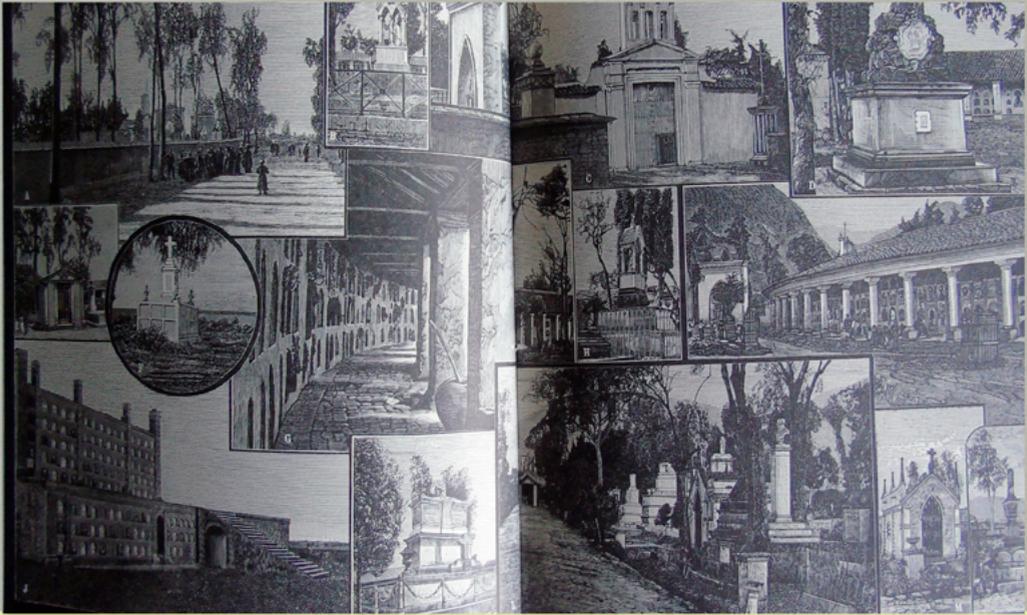
Ejm: Franco, Leonel y Santamaría Germán. (1981, septiembre 21). Convención aprueba Plataforma básica. El Tiempo, pp. 1A- 8A.

Aviso de derechos de autor/a

Los documentos deberán ser inéditos y no podrán ser sometidos a consideración simultánea de otras publicaciones. Los textos enviados tampoco pueden estar publicados en un sitio web y, de ser así el autor, una vez aprobada su publicación en *Folios*, debe comprometerse a retirar el artículo del sitio web, donde solo quedará el título, el resumen, las palabras clave y el hipervínculo de la revista. Para el caso de las traducciones, la revista le exigirá una carta al traductor donde conste que el autor original y la editorial, donde ha sido publicada previamente, le han cedido los derechos de publicación del artículo y cuya consecución es exclusiva responsabilidad del traductor.

Declaración de privacidad

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.



Papel Periódico Ilustrado, en Documento Folios 50: Periodismo y literatura: pelea de vecinos de Germán Castro Caycedo.

Otros artículos en esta edición:

Felipe Ramírez Valencia - Crónica: Como basura del viento // Andrés Reina Gutiérrez - De la reflexión filosófica a la condensación verbo-icónica: algunos comentarios sobre el proceso de creación de la novela gráfica *Imago, el retorno de la autoconciencia* // Natalia Bedoya Alcaraz - Correspondencia a Suecia: Una lectura de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* de Gabriel García Márquez // César Alzate Vargas - Entrevista a Miguel Littín: "Cuando filmo, soy muy feliz" // María Andrea González Gutiérrez y Laura Gutiérrez - Estrategias derivadas de las inquietudes éticas sobre procesos de rodaje de ficción en territorio // María Uribe Wolff y Stephanie Venditti - El *fashion film*, memoria de la moda y expresión posmoderna de la televisión digital // Maribel Salazar Estrada, Sara Giraldo Marín, Mauricio Sepúlveda Arango y Josué Álvarez Hernández - De la pantalla al aula: las narrativas transmedia y la multimodalidad en el campo educativo // Stephanie Venditti - La reinención del Museo Nacional del Prado: de arte monomedia a experiencia museística transmedial.



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

1803

ISSN 0123-1022



9 770123 102004