

# REVISTA COMUNICACIÓN Y MEDIOS

Año 27 · Segundo Semestre del 2018 · Santiago



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Instituto de la  
Comunicación e Imagen  
ICEI

SECCIÓN MONOGRÁFICA  
COMUNICACIÓN Y ESPACIALIDAD

Nº  
38



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Instituto de la  
Comunicación e Imagen  
ICEI

REVISTA  
**COMUNICACIÓN  
Y MEDIOS**

N°  
**38**

Año 27/ 2018  
Segundo, Semestre  
Santiago, Chile

---

## Página de créditos n°38

Revista Comunicación y Medios N°38  
Universidad de Chile.  
Rector: Doctor Ennio Vivaldi Véjar  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Directora: Doctora Loreto Rebolledo González

Editor General: Doctor Javier Mateos-Pérez  
Editor Asistente: Magister Cristian Cabello

Editoras invitadas monográfico N°38:  
**Lorena Antezana Barrios**  
Universidad de Chile, Chile  
**Marcela Rosales**  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Diseño gráfico: Tarix Sepúlveda  
Diseño portada: Francisca Palomino

ISSN 0716-3991 / e-ISSN 0719-1529

Todos los artículos son revisados por un mínimo de dos académicos o investigadores de su Comité Editorial o del Referato, quienes, preferentemente, poseen doctorados. Para asegurar evaluaciones neutras y sin sesgos de ningún tipo con los autores del artículo, la Revista Comunicación y Medios cerciora un arbitraje a través del sistema "doble ciego".

Durante el proceso de revisión la identidad, tanto de autores y evaluadores, se mantiene oculta. Los factores que se tienen en cuenta en la revisión son la pertinencia, la solidez, la importancia, la originalidad, la legibilidad y el lenguaje del artículo.

Los revisores evalúan el contenido intelectual de los manuscritos, sin importar la raza, el género, la orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico, la nacionalidad, o la filosofía política de los autores.

Consejo Editorial:

**Doctora Ingrid Bachmann**  
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile  
**Doctora Nancy Berthier**  
Université Paris-Sorbonne, Francia  
**Doctor Miguel Alfonso Bouhaben**  
Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador  
**Doctora Mar Chicharro**  
Universidad de Burgos, España  
**Doctor Felip Gascon i Martín**  
Universidad de Playa Ancha, Chile  
**Doctora Gabriela Gómez**  
Universidad de Guadalajara, México  
**Doctora Charo Lacalle Zalduendo**  
Universitat Autònoma de Barcelona, España  
**Doctora Anna Maria Lorusso**  
Università di Bologna, Italia  
**Doctor Armand Mattelart**  
Université Paris VIII-Vincennes-Saint Denis, Francia  
**Doctora Nancy Morris**  
Temple University, Estados Unidos  
**Doctora María Antonia Paz**  
Universidad Complutense de Madrid, España  
**Doctor Carlos Scolari**  
Universitat Pompeu Fabra, España  
**Doctor Fernando Ramos**  
Universidad de Leipzig, Alemania  
**Doctora Simone Maria Rocha**  
Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

---

Agradecemos la  
colaboración de  
**evaluadoras  
y evaluadores  
del N°38**

**Doctor Eduardo Álvarez**, Universidad de la República, Uruguay.  
**Doctora Mary Luz Alzate**, Universidad Nacional de Colombia, Colombia.  
**Doctora Janny Amaya**, Universidad de Guadalajara, México.  
**Doctora Angela Silva Brandão**, Senado Federal do Brasil, Brasil.  
**Doctora Ingrid Bachmann**, Pontificia Universidad Católica, Chile.  
**Doctora Claudia Bossay**, Universidad de Chile, Chile.  
**Doctor Claudio Broitman**, Universidad de Santiago de Chile, Chile.  
**Doctora Irene Cambra Baadi**, Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina.  
**Licenciada Gabriela Cecchetto**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.  
**Magíster Laureano Checa**, Universidad de Chile, Chile.  
**Doctora Mar Chicharro**, Universidad de Burgos, España.  
**Doctorante James Dettlef**, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú.  
**Doctora Patricia Diego**, Universidad de Navarra, España.  
**Doctora Catalina Donoso**, Universidad de Chile, Chile.  
**Doctor Gerardo Dorantes**, Universidad Nacional Autónoma de México, México.  
**Magíster Juan Pablo Duarte**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.  
**Magíster Silvana Cecilia Fernández**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.  
**Doctora Zenaida Garay Reyna**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.  
**Doctor Pablo Hernández**, Universidad de Costa Rica, Costa Rica.  
**Doctora Tatiana Hidalgo**, Universidad de Alicante, España.  
**Doctor Andoni Iturbe**, Universidad del País Vasco, España.  
**Doctor René Jara**, Universidad de Santiago de Chile, Chile.  
**Doctor César Marchesino**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.  
**Doctora Erika Martínez**, Universidad de Granada, España.  
**Doctoranda Lucía Mateucci**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.  
**Doctor Pablo Matus**, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.  
**Doctora Cecilia Melella**, Universidad de Buenos Aires, Argentina.  
**Doctora Constanza Mujica**, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.  
**Magíster Gloria Ochoa**, Universidad de Chile, Chile.  
**Doctor José Miguel Palacios**, Universidad Alberto Hurtado, Chile.  
**Doctora Karla Palma**, Universidad de Chile, Chile.  
**Doctora María Paz Peirano**, Universidad de Chile, Chile.  
**Doctor William Porath**, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.  
**Doctora Loreto Rebolledo**, Universidad de Chile, Chile.  
**Doctora Chiara Sáez**, Universidad de Chile, Chile.  
**Licenciada Constanza San Pedro**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.  
**Licenciado Eduardo Santa Cruz**, Universidad de Chile, Chile.  
**Magíster Cristina Siragusa**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.  
**Doctora Carolina Soria**, Universidad de Buenos Aires, Argentina.  
**Doctorante Hans Stange**, Universidad de Chile, Chile.  
**Doctor Abel Suing**, Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador.  
**Magíster Pablo Uc**, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.  
**Doctor Guillermo Vásquez Fermi**, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú.

# ÍNDICE N° 38

08

## Editorial N°38

Javier Mateos-Pérez / Universidad de Chile, Chile

## Editorial Monográfico "Comunicación y Espacialidad"

Lorena Antezana Barrios / Universidad de Chile, Chile

Marcela Rosales / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Editoras invitadas

## MISCELÁNEA

12

### La representación metafórica de la crisis migratoria europea en la prensa española y rusa en 2017

*Metaphorical representation of European migrant crisis in Spanish and Russian press in 2017*

Tatiana Mukhortikova / Universidad de Valencia, España

27

### Tratamiento periodístico del cambio climático en los diarios peruanos *El Comercio* y *La República* (2013-2017)

*Journalistic treatment of climate change in the Peruvian newspapers El Comercio and La República (2013-2017)*

Carlos González-García / Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

37

### Evolución del género de las miniseries en la televisión española contemporánea (1980-2012)

*Contemporary Spanish TV Miniseries: Their Evolution (1980-2012)*

Gema Bellido-Acevedo / Universidad de la Santa Cruz, Italia



52

**Post-clasicismo e intermedialidad en la serie televisiva Galavant (ABC, 2015-16)**

*Post-classicism and intermediality in the TV show Galavant (ABC, 2015-16)*

**Pamela Gionco** / Universidad de Buenos Aires, Argentina

66

**La representación en la ficción televisiva del antagonista político en la dictadura chilena**

*The representation in the television fiction of the political antagonist at the chilean dictatorship*

**Javiera del Valle** / Universidad de Chile, Chile

**MONOGRÁFICO "COMUNICACIÓN Y ESPACIALIDAD"**

82

**La expulsión del paraíso urbano: representaciones de la ciudad informal en el filme Hechos consumados (1986)**

*Expulsion from the urban paradise: representations of the informal city in the movie Hechos consumados (1986)*

**Claudio Lagos-Olivero** / Universidad Finis Terrae, Chile

100

**Territorio y juventud en América central y México en el cine de Julio Hernández Córdón**

*Territory and Central American and Mexican Youth in the Cinematic Work of Julio Hernández Córdón*

**Carlos Belmonte-Grey** / Université d'Evry Val-d'Essonne, Francia

112

**El espacio en la ficción histórica televisiva: la nación vista a través del pasado en Gritos de muerte y libertad**

*Space in television historical fiction: the nation seen through the past in Gritos de muerte y libertad*

**Adrien Charlois-Allende** / Universidad de Guadalajara, México

125

**Espacio público digital, disputas y violencias:  
comentarios en dos blogs argentinos LGBTIQ**

*Digital public space, disputes and violence: comments on two Argentine LGBTIQ blogs*

**Magalí Pérez-Riedel** / Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

138

**Modernidad y construcción mediática del consumo.  
Una aproximación a las estrategias de Mall Parque Arauco**

*Modernity and media construction of consumption. An approach to Mall Parque Arauco's strategies*

**Enrique Vergara** / Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

**Rayén Condeza** / Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

**Claudio Garrido** / Universidad Diego Portales, Chile

152

**Performance de los narcomensajes: los rumores de  
pánico en las ciudades del norte de México**

*Performance of the Narcomessages: Panic Rumors in the Cities of Northern Mexico*

**Andrés Oseguera-Montiel** / Escuela de Antropología e Historia del Norte de México, México

164

**Pintando los muros: intervenciones visuales en el  
espacio público de la periferia de Buenos Aires**

*Painting the walls: visual interventions in the public space of the periphery of Buenos Aires*

**Martín Biaggini** / Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina

177

**Las luchas por territorios ancestrales en los medios  
indígenas. El caso de FM La Voz Indígena**

*The struggles for ancestral territories in the indigenous media. The case of FM La Voz Indígena*

**María Magdalena Doyle** / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

190

**Señales de lucha y espacialidades en diálogo. La potencia de lo comunicacional en Defendamos Alberdi y los Vecinos de Chavascat**

*Signals of dispute, contested spatialities in dialogue. The potentiality of communicational in "Defendamos Alberdi" and "Vecinos del Chavascate"*

**Santiago Llorens** / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**Carla Eleonora Pedrazzani** / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**Roy Rodríguez** / Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

RESEÑAS

207

**Periodistas (in)formados. Un siglo de enseñanza periodística en España: historia y tendencias**

**Daniela Lazcano-Peña** / Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

210

**The Routledge Companion to Labor and Media**

**Claudia Lagos** / University of Illinois at Urbana-Champaign, Estados Unidos

## Editorial N°38

Nos agrada presentar el número 38 de la revista Comunicación y Medios, que incluye un Monográfico con nueve artículos sobre la temática: Comunicación y Espacialidad, editado por las profesoras invitadas: Lorena Antezana (Universidad de Chile) y Marcela Rosales (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Además, este número incluye la sección Miscelánea, que recopila cinco artículos más que dan cuenta de otros temas de interés que aluden a la ficción televisiva y las crisis migratorias y medioambientales representadas en la prensa, y el habitual espacio reservado a las Reseñas.

Es relevante reseñar que Comunicación y Medios ha superado el proceso de evaluación para ingresar en la biblioteca electrónica científica SciELO Chile, proyecto internacional que en Chile desarrolla la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT). Desde el número 37 en adelante estarán disponibles los artículos y reseñas en esta importante red de difusión académica.

Esto implica un reconocimiento relevante para nuestra publicación, que ya se encontraba indexada en redes, bases de datos y repositorios como Latindex, Dialnet, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (CLASE), Matriz de Información para el Análisis de Revistas (MIAR), Google Scholar, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ErihPlus) y Emerging Sources Citation Index (ESCI) de Clarivate Analytics (WoS, ex-ISI).



La consecución de este hito nos compromete a mantener nuestra apuesta por la exigencia con el fin de mejorar la calidad, el diseño, la visibilidad y la internacionalización de la revista Comunicación y Medios para que esta se consolide como una plataforma para la discusión académica y la difusión del conocimiento científico sobre comunicación.

El próximo número (39, julio de 2019) mantiene su tendencia de recibir de forma con-

tinua artículos sobre comunicación para la sección Miscelánea, y también propone el Monográfico: "Documental y ficción en el cine latinoamericano contemporáneo: fronteras y tránsitos", que será editado por las profesoras Catalina Donoso (Universidad de Chile) y Valeria de los Ríos (Pontificia Universidad Católica de Chile).

Por último, el Comité Editorial de la revista quiere agradecer a las evaluadoras y los evaluadores, a las editoras y los edito-

res externos, a las autoras y los autores, a las lectoras y los lectores por la ayuda prestada. Extendemos, asimismo, el agradecimiento al Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile como institución editora.

Les invitamos desde aquí a proseguir leyendo y compartiendo:

[www.comunicacionymedios.uchile.cl](http://www.comunicacionymedios.uchile.cl)

**Javier Mateos-Pérez**  
Editor General

# Editorial Monográfico

## “Comunicación y espacialidad”

Editoras invitadas:

**Lorena Antezana Barrios**

Universidad de Chile (Chile)

**Marcela Rosales**

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

En las últimas cuatro décadas del siglo XX, el espacio deja de ser concebido como mero “referente geofísico”, principalmente ligado a la noción jurídico-política de “territorio”, para pasar a ser considerado “producto y productor de lo social”, como un “elemento que transforma y es transformado por los procesos históricos, económicos, políticos y culturales” (Piazzini, 2008). Es así que progresivamente el espacio se torna una categoría de análisis central para la comprensión de los fenómenos sociales contemporáneos, desplazando o subordinando a la categoría “tiempo” (Rosales, Garay, Pedrazzani, 2016).

En estas condiciones, la relación entre comunicación, espacio, tecnologías de la comunicación y ciudad, cobra relevancia para los estudios de comunicación puesto que estamos inmersos en un proceso complejo donde cambio social y pensamiento crítico parecen confluir en una reconfiguración de las localizaciones geopolíticas y cartografías cognitivas. Comprender estas transformaciones requiere un abordaje transdisciplinar, pues el “espacio” se ha vuelto una “frontera transdisciplinar” (Piazzini, 2008).

De los múltiples registros que permiten recrear experiencias de pertenencia y territorialidad, las imágenes proyectadas mediante plataformas mediáticas nos introducen en una “maquinaria panóptica” (Virilio, 1997) que nos relaciona, pero también nos “controla”. Las imágenes prefiguraran la forma considerada adecuada para “mirar” y reproducen una visión hegemónica que opera siguiendo “la razón metonímica” (Santos, 2008),



de la cual resultan sistemas relativamente fijos de representaciones de lo real.

Este dossier especial de la Revista Comunicación y Medios aborda la relación entre espacialidad y comunicación proponiendo una indagación sobre el impacto de las tecnologías de la comunicación en las modalidades contemporáneas del habitar, así como también en el sentido de pertenencia y de identidad o “identificaciones” (Balibar, 2005) individuales y colectivas que históricamente estaban ligadas a la territorialidad estatal. Los artículos que son parte de este monográfico abordan estas cuestiones enfatizando distintos ejes.

Es así como la vinculación entre espacio, poder, derechos y saberes otros en pueblos originarios y las modalidades de organización de la comunicación,

10 su circulación en redes, canales oficiales alternativos y/o comunitarios, está presente en el artículo de María Magdalena Doyle sobre el caso de la radio comunitaria La Voz indígena (Tartagal, Argentina), analizado en perspectiva etnográfica como un ámbito que en el espacio público mediatizado local, permite visibilizar y legitimar las memorias, idiomas, modos y tiempos de habla de las comunidades indígenas de esa región, posibilitando articulaciones entre las luchas por la recuperación de los territorios ancestrales y las luchas por la participación en el territorio de la comunicación pública.

Los nuevos imaginarios espaciales-tecnológicos abigarrados son parte de la propuesta de artículos como el de Carla Pedrazzani, Santiago Llorens y Roy Rodríguez que analizan dos experiencias barriales/vecinales situadas en Córdoba (Argentina), ciudad y provincia, interpretadas como movimientos sociales que mediante diversas estrategias comunicacionales y la gestión comunitaria y popular de las decisiones, resisten en defensa de los bienes comunes los embates privatizadores del “desarrollismo inmobiliario” y de las políticas gubernamentales que los posibilitan.

Los discursos y cartografías sobre el desarrollo, la violencia y la seguridad ciudadana están presentes en el artículo de Magalí Pérez-Riedel, enfocado en las disputas territoriales desplegadas a partir de comentarios realizados en dos blogs argentinos sobre diversidades sexo-genéricas; en el texto propuesto por Enrique Vergara, Rayen Condeza y Claudio Garrido, quienes estudian el

Mall Parque Arauco (Santiago) en tanto espacio urbano de sociabilidad ligado al modelo de libre mercado; y en el artículo de Andrés Oseguera Montiel que analiza la configuración de espacios liminales en las ciudades del norte de México mediante la propagación en las redes sociales de narcomensajes, interpretados como “rumores de pánico”, en el contexto de la “guerra contra el narcotráfico” (2006-2018).

Por último, las imágenes visuales y audiovisuales, en tanto tecnologías del poder que permiten articular una mirada del orden para diseñar un tiempo histórico de la pertenencia y el porvenir, se discuten en artículos como el presentado por Claudio Lagos-Olivero centrado en las representaciones de la tipología urbana como ciudad informal de la película “Hechos Consumados” (Chile); el de Adrien Charlois-Allende quien, desde una perspectiva historiográfica, analiza la geografía de lo nacional en la película “Gritos de muerte y libertad” (México); el de Martín Biaggini, que a partir de los indicios visuales plasmados en muros de la periferia de Buenos Aires los enuncia como lugar de conflicto territorial y prácticas subalternas; y el de Carlos Belmonte Grey que estudia en los films del cineasta Julio Hernández Cordón el dispositivo con el cual se propone una representación de la juventud centroamericana mediante una construcción determinada del espacio entre pantalla y espectador, que resulta en una representación del Estado ausente denunciado políticamente por las clases medias y la evasión de íconos identitarios y patrióticos tradicionales.

## Referencias bibliográficas

- Balibar, É. (2005). *Violencia, identidades y civilidad*. Barcelona: Gedisa.
- Piazzini S., C. E. (2008). “El tiempo situado: las temporalidades después del “giro espacial” en Herrera Gómez, D. & Piazzini S., C. E. eds. *(Des)territorialidades y (No) lugares. Procesos de configuración y transformación social del espacio*. Medellín: La Carreta Editores.
- Rosales, M., Garay, Z. & Pedrazzani, C. eds. (2016). *La espacialidad crítica en el pensamiento político-social latinoamericano Nuevas gramáticas de poder. Territorialidades en tensión*. Bs. As.: CLACSO.
- Santos, B. de S. (2008). *Conocer desde el sur. Para una cultura política emancipatoria*. La Paz: CLACSO, Cides-Umsa, Plural Editores.
- Virilio, P. (1997) “Fin de l’histoire, ou fin de la géographie? Un monde surexposé”, *Le Monde Diplomatique*, August: 20.

# MISCELÁNEA



# Representación metafórica de la crisis migratoria europea en la prensa española y rusa en 2017

## *Metaphorical representation of European migrant crisis in Spanish and Russian press in 2017*

**Tatiana Mukhortikova**

Universidad de Valencia, Valencia, España  
tamuk@alumni.uv.es

---

### **Resumen**

El artículo presenta un estudio contrastivo de las metáforas extraídas de los textos noticiosos relativos a la crisis de refugiados publicados en 2017 en las páginas Web de seis periódicos, tres de los cuales son de España y tres de Rusia. El análisis destaca diferencias y similitudes entre metáforas empleadas por seis diarios procedentes de dos países distintos, y reconstruye la imagen del objeto informativo divulgada por los medios. El corpus de prensa española está compuesto de noticias nacionales e internacionales. La investigación tiene perspectiva sincrónica y apela por la metodología mixta entre el periodismo y la lingüística. El análisis abarca el estudio estructural de las metáforas en los textos periodísticos y pone de manifiesto su relación con la actualidad que reflejan. El estudio combina la mirada cualitativa y cuantitativa.

### **Palabras clave**

Metáfora, lenguaje periodístico, crisis migratoria, refugiados.

### **Abstract**

*This article presents a contrastive study of metaphors from news texts relative to the refugees' crisis published in 2017 in Web pages of six newspapers, three of them are from Spain and three from Russia. The objective of the analysis is to identify differences and similarities in metaphors from six newspapers edited in two different countries and reconstruct the image of the informative object offered by the media. The Spanish corpus is composed of national and international news. The investigation has been realized in synchronic perspective and manages by mixed methodology of journalism and linguistics studies. The analysis covers structural study of metaphors in media text and exposes its relation with the current reality. The research combines qualitative and quantitative look.*

### **Keywords**

*Metaphor, media language, migration crisis, refugees.*

---



## 1. Introducción

Desde hace unos años los países europeos se encuentran afectados por la crisis migratoria, un desplazamiento masivo de refugiados procedentes de los países del Oriente Próximo hacia Europa, que culmina con la muerte de centenares de personas tratando de cruzar el Mediterráneo y que genera la peor crisis humanitaria desde la Segunda Guerra Mundial (Arlin, 2016: 88). El estudio parte de la percepción de la crisis migratoria europea como una circunstancia grave por su dimensión que presenta complicadas contradicciones en la percepción de las sociedades de los países de acogida y afecta a toda la comunidad internacional (Arlin, 2016; Del Valle, 2016; Goodman, Sirriyeh & McMahon, 2017).

El 2017 fue uno de los años más intensos en la dinámica de la llegada de los refugiados y contó con 178.547 personas que alcanzaron a Europa por el Mediterráneo, la triple cifra del año anterior. Además, 3.119 inmigrantes murieron o desaparecieron en el mar, según la Agencia de la Organización de Naciones Unidas para los Refugiados (La Cruz Roja Española, 2018: 3). El problema humanitario halla su reflejo tanto en la esfera política como social de los Estados amañados y, por tanto, sigue siendo el tema de un considerable interés informativo en los medios de comunicación.

Indicada capacidad de la metáfora de reflejar la actualidad de un determinado momento histórico (Baranov, 2004: 39-40), la dependencia de su interpretación del contexto que vincula también a la realidad político social (Beuchot, 1980; Lakoff & Johnson, 1995) y su aptitud de nombrar y calificar un objeto de una forma visual, expresiva y elocuente hace este elemento lingüístico una clave a la hora de analizar la comprensión de una situación extrema vivida por una sociedad y plasmada en los medios.

Por tanto, es interesante comparar las aproximaciones metafóricas de la crisis migratoria en la prensa de España y Rusia. La selección de los países permite contraponer una mirada "de dentro", de un Estado involucrado en la llega-

da y recogida de los refugiados y otro que, por su lejanía geográfica, no se encuentra afectado por el problema.

Tanto Rusia como España son países con una larga historia migratoria. Numerosos estudios se dedicaron a la emigración española hacia tierras latinoamericanas remitiendo a diversos períodos históricos (Delgado, 1982; Naranjo, 1984; Fernández, 2004; Márquez, 2014); las consecuencias de la Guerra Civil española y el exilio de los republicanos (Rubio, 1977); el desplazamiento de los españoles a los países europeos en la segunda mitad del siglo XX (Fernández, 2000; Babiano & Farré, 2002). En el caso de Rusia, Lesnevskaja destaca cinco olas de la emigración durante el siglo XX: 1904-1917 – la emigración laboral («трудовая эмиграция»); 1918-1923 – la emigración blanca («белая эмиграция») que remite al exilio de los ciudadanos que abandonaron el país a consecuencia de la Revolución de Octubre de 1917 y la Guerra civil de 1918-1924; 1937-1947 – la emigración política («политическая эмиграция»), causada por las represalias políticas; 1948-1990 – la emigración de disidentes («диссидентская эмиграция»), ciudadanos o grupos de la Unión Soviética que estaban en desacuerdo con las políticas y acciones del gobierno; a partir de 1990 – la emigración económica postsoviética («постсоветская экономическая эмиграция») (2013: 26-27), cuyo pico recayó en los años 90 (Denisenko, 2003: 157). Sin embargo, actualmente los dos Estados se sitúan entre diez principales países-receptores de la inmigración, según International Migration Report (Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de la Organización de Naciones Unidas, 2017: 7).

Desde el punto de vista lingüístico el estudio permite comparar dos idiomas procedentes de distintas familias lingüísticas, la románica (español) y la eslava (ruso), cuyo contraste a nivel léxico, morfológico y sintáctico pusieron de manifiesto varios autores (Sánchez, Karaulov & Cherkasova, 2001; López, 2003; Korneva, 2004; Baitukova, 2006). La especificidad de las asociaciones metafóricas de los dos idiomas que llevan en sí mismas un *racio sabor local* (Luque & Pamies, 2005: 1) enriquece el análisis.

## 2. Marco teórico: metáfora e inmigración en los textos periodísticos

Subrayada por numerosos autores la especificidad del discurso periodístico que consiste en su carácter social, la capacidad y la misión de reflejar la realidad de un determinado momento (Fairclough, 1995; Van Dijk, 1990, 2009a) obligan a comprender los textos producidos en el marco de este tipo de discurso en su contexto sociocultural. Los textos de los medios de comunicación no presentan una imagen pura de la realidad, sino que "contienen un mundo (...) incluyendo la propia imagen del espectador" (Vilches, 1984: 9).

Por una parte, los medios exhiben la inmigración basándose en el imaginario colectivo de una sociedad, es decir, representan la percepción de una comunidad a la que pertenecen (Rodrigo, 2006: 40); dichas representaciones nacionales, a su vez, pueden tanto mantener la continuidad histórica, como cambiarse en una época (2006: 41), ya que el periodismo sirve de alguna manera como un *barómetro de cambios socioculturales* (Fairclough, 1995: 52). Por otra parte, los propios medios de comunicación actúan como creadores del imaginario público (Cogo, Gutiérrez & Huerta, 2008:10).

Debido a esta característica, un material periodístico tanto analítico como informativo, supone en un grado distinto la interpretación de la actualidad (Gomis, 1989: 35, 53). Hablando de los textos audiovisuales, Vilches introduce tres términos para caracterizar el proceso comunicativo: el *autor*, sea una persona física o un colectivo, el *texto* como un producto comunicativo, y el *lector* modelo, un individuo o un colectivo a que se dirige el comunicado. Así, los productos mediáticos en realidad presentan una *imagen del texto*, es decir, las posibles interpretaciones del mismo (1984: 9-10). Su estudio, por tanto, debe superar los límites del texto y entrar en la esfera de la pragmática (1984: 10).

Aunque la separación clásica entre información y opinión haga que entendamos las noticias como *verdades de hecho* (Rodrigo, 2006: 39), el análisis estilístico de los textos noticiosos

permite destacar la presencia subjetiva del autor por determinadas *opciones textuales* (Pallau, 2009: 363-364). La metáfora actúa como una de las cadenas de la interpretación de la actualidad en el discurso periodístico, puesto que permite embalar en el contenido escrito un significado que desea comunicar el emisor (Tomlin, Forrest, Pu & Kim, 2000: 109).

En las metáforas de los textos noticiosos más que en otros tipos de discurso se especifica el contexto político-social. La metáfora mediática suele tener el carácter serial, aunque son importantes las expresiones creativas usadas ordinariamente en los titulares (Hellsten & Renvall, 1997: 41). La metáfora es capaz de representar un rasgo del objeto informativo ocultando o enmascarando otros (Llamas, 2010: 151-152). Así, usando determinados encuadres metafóricos en el discurso mediático se puede construir una imagen de un grupo social (Ferreire, Valle & Morosini, 2017: 60). Puesto que las metáforas organizan y estructuran el discurso, puede emplearse su estudio sistemático como una herramienta del análisis social (Lizcano, 1999: 29).

Eco señala la dificultad de establecer reglas de la interpretación metafórica que sin comprensión del contexto de su producción carecen de sentido (1988: 186). Partiendo de Aristóteles, se consideraba que una buena interpretación de metáfora conduce la taxonomía de conocimientos que supuestamente organiza nuestra percepción del mundo. Como alternativa a este pensamiento, Eco desarrolla cinco reglas de la interpretación semiótica de la metáfora: 1) construir la representación componencial del semema de la metáfora, con mayor atención a los componentes contextuales; 2) identificar todas las interpretaciones potenciales de una palabra, que el autor denomina *enciclopedia*, estas sememas incluyen las características específicas que hipotéticamente forman el componente emocional de la metáfora; 3) establecer una relación entre los rasgos opuestos de tenor y vehículo, dos componentes de la expresión metafórica, mediante un rasgo común que construye la metáfora; 4) valorar la calidad de la interpretación metafórica, puesto que la mayor visibilidad del contraste supone mayor originalidad de la

expresión; 5) verificar los vínculos establecidos y definirlos en el tenor para cumplir con la misión cognitiva del tropo (1988: 184-185).

A su vez, Ricouer relaciona la metáfora con los procesos mentales y señala la capacidad de dicha figura de transferir la información intraducible (1978: 143). Ricouer parte de las afirmaciones de Beardsley, que distingue entre dos elementos del enunciado, *sujeto-cosa* y *modificador*, y manifiesta la capacidad de la metáfora a expresar brevemente las características más sustanciales del objeto (1967: 286). Siguiendo las ideas de Beardsley, el autor revela la semejanza como una característica fundamental de la metáfora, ya que su aparición resulta posible gracias a la cercanía semántica de dos términos que tienen a pesar del uso cotidiano distinto. En una expresión metafórica actúan la impresión y el razonamiento, *el don del genio y la razón de las proporciones* (1980: 266). La metáfora permite a través de la imaginación desarrollar una manera alternativa a interpretar la realidad; sería un error oponer la imaginación y la razón que interaccionan en un pensamiento (1978: 156; 1980: 266).

Finalmente, Beuchot destaca tres dimensiones del análisis semiótico de la metáfora: 1) la sintaxis que examina la relación de coherencia entre signos; 2) la semántica que revela la relación entre el signo y el significado y establece reglas de sentido y referencia; 3) la pragmática que analiza la relación entre los signos y los usuarios y recalca las reglas del uso de la expresión por una comunidad lingüística o un hablante particular, en un determinado contexto social, psicológico, etc. (1980: 114-115).

A diferencia del estudio sintáctico que no presenta dificultades, la semántica genera obstáculos a la hora de investigar, puesto que la fuerza de la metáfora la constituye el sentido estrechamente relacionado con imágenes y conceptos que no están bien definidas (1980: 118). En la metáfora adscribimos a los objetos las características que en realidad no se puede decir que contengan, creamos de esta manera una *realidad poética*, que existe únicamente en nuestro pensamiento (1980: 118). El autor dife-

rencia entre dos significados de la metáfora: el primario, imagen o concepto que captamos inmediatamente; y el secundario, a que se accede por medio de traspaso discursivo partiendo del sentido inmediato, primario (1980: 118). A nivel de pragmática existen unas combinaciones referenciales que conducen nuestro pensamiento de la realidad poética a la realidad natural a través de la imaginación y el intelecto (1980: 120).

Los estudios empíricos de las metáforas en los textos mediáticos sobre la inmigración muestran el antagonismo de los actores discursivos “nosotros” y “ellos” y la contrariedad espacial “dentro-fuera”: se presentan los inmigrantes como los lejanos, los de “fuera” (Pedone, 2001; Halpern, 2009; Piñero, Díaz & García, 2015:4-5). Dicha contraposición se manifiesta de forma más evidente en los discursos políticos y mediáticos a partir de los atentados en Nueva York (2001), Madrid (2004) y Londres (2005), que provocaron la reinterpretación de los conceptos de la política migratoria de los países occidentales y generaron una discusión hacia la figura del inmigrante que empieza a considerarse como una amenaza (Castiglione & Cura, 2007: 98-99; Lario, 2008: 792-793). Este tratamiento presente en el discurso político y mediático, el llamado *racismo de la élite* (Van Dijk, 2009: 16-17) origina la aparición de los medios de comunicación alternativos fundados por las comunidades con el fin de dar voz a los propios inmigrantes (Mellella, 2016: 145).

Metafóricamente un país receptor se luce en el discurso mediático migratorio como una especie de recipiente, contenedor con la restringida capacidad acogedora (Musolf, 2011), que soporta la presión de los inmigrantes (Piñero et al., 2015: 3; Ferreira et al., 2017). El empuje migratorio se interpreta como una amenaza que impone la necesidad de contracción que consiste en frenar a la inmigración (Crespo, 2008: 53; Piñero et al., 2015: 4-5).

Sin embargo, analizando el tratamiento informativo de los inmigrantes mexicanos en los Estados Unidos, Piñero et al. destacan la existencia de un componente “humano”: en algunos casos se emplean expresiones como “solución

humana" al referirse a las maneras de resolver el problema migratorio (2015: 8). De este modo la figura del inmigrante irregular de ser identificada como "amenaza" pasa a tratarse como un ser humano.

Los inmigrantes se exhiben a través de las asociaciones con los fenómenos naturales, sobre todo, los relativos al agua ("oledada", *tsumani*, *flood*) (Charteris-Black, 2009; Musolf, 2011: 7; Ferreira et al., 2017: 63-64), exponiéndose como algo irracional y asemejándose a una fuerza caótica conectada al desastre (Santamaría, 2002: 166; Crespo, 2008: 53). El segundo grupo de metáforas destacadas en los artículos sobre la inmigración presenta el fenómeno en términos bélicos, asimilándolo a la invasión (Musolf, 2011: 7; Ferreira et al., 2017: 63-64). La inmigración se asocia también con la fuerza o la presión (2017: 63-64).

### 3. Objetivos, corpus y metodología

Los objetivos del estudio son: 1) especificar las metáforas empleadas por seis diarios de dos países distintos a la hora de informar sobre la crisis migratoria europea durante el año 2017 y establecer similitudes; 2) revelar las asociaciones metafóricas específicas que responden a diferencias generadas por el contexto social, cultural y lingüístico; 3) a base de metáforas destacadas reconstruir la percepción del objeto informativo divulgada por los medios respectivos.

El corpus está formado de los materiales informativos publicados en las páginas Web de seis diarios nacionales, tres de los cuales se editan en España: *El País* – EP, *El Mundo* – EM, ABC; y tres en Rusia: *Izvestia* («Известия») – IZV, *Kommersant* («Коммерсантъ») – KOM, *Nezavisimaya Gazeta* («Независимая газета») – NG. La selección responde al criterio de similitud: son diarios de difusión nacional. Los tres diarios rusos incluyendo tanto sus versiones digitales como ediciones impresas se sitúan entre los periódicos más citados en mayo 2018 (Mediología, 2018). A su vez, los diarios españoles estudiados están incluidos en la lista de periódicos más leídos en España

en 2017 en soporte digital y impreso (Vera-Miguel, Negredo & Amoedo, 2017).

El estudio aborda artículos publicados desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre 2017 y se compone de noticias tanto a nivel nacional como internacional. Tras localizar 1.162 materiales relativos a la crisis migratoria (incluyendo artículos de opinión, titulares de foto-reportajes, etcétera), reducimos la cantidad a 315 textos exclusivamente noticiosos. Seleccionamos para el análisis 77 materiales que contienen metáforas relativas al problema migratorio, los 16 corresponden a EP, los 23 a EM, los 24 a ABC, los siete a IZV, los cuatro a KOM y los tres a NG. Los artículos que muestran metáforas presentan 22,44% sobre los textos informativos relativos a la crisis migratoria publicados en los diarios en 2017.

La elección de los periódicos de dos países distintos permite valorar la percepción metafórica del problema migratorio desde el punto de vista de dentro, a través de los diarios españoles, el país que se encuentra afectado por las llegadas de los refugiados a sus costas, y de fuera, a través de la prensa rusa, el estado geográficamente alejado de las rutas migratorias y al que el problema no le afecta.

La metodología del estudio está basada, en primer lugar, en la propuesta de Teruel (1997) para el análisis estructural de la metáfora periodística. La autora destaca tres componentes de la metáfora: el *foco* (la palabra clave de la expresión), el *marco* (la parte de la expresión que subraya el foco; se incluyen también otros elementos lingüísticos en la oración), el *tema* (un conjunto de cuestiones que abarca la metáfora) (1997: 235-240).

En segundo lugar, apelamos a las reflexiones de carácter semiótico de Eco (1988), Ricouer (1978; 1980), Beuchot (1980) que interpretan la metáfora como un signo lingüístico estrechamente vinculado al contexto de su producción. Pensamos que incluir en el estudio el contexto permitirá reconstruir el panorama de la percepción de la crisis migratoria en los medios respectivos que, a su vez, se basa en el imaginario colectivo de una comunidad lingüística (Beuchot, 1980;

Vilches, 1984; Rodrigo, 2006). Partiendo de esta idea incluimos en el análisis datos contextuales referidos a la llegada de los refugiados a las costas españolas (EFE, 2017; Eurostat, 2017).

Apoyándose en la propuesta de Teruel (1997) y teniendo en cuenta la importancia del contexto para el estudio de la metáfora periodística se realiza un análisis empírico contrastivo de las metáforas en la prensa española y rusa y se elabora la ficha del análisis (Tabla 1, elaboración propia). Partimos nuestra atención entre el estudio estructural de las metáforas destacando los focos, los marcos de las expresiones y otros elementos textuales que refuerzan y complementan la imagen metafórica, y las cuestiones contextuales que abordan la distribución temporal de las metáforas y su localización en el texto, puesto que los enunciados ubicados en los titulares provocan el mayor afecto, gracias a la misión del titular de captar la atención del lector señalada por varios autores (Gómez, 1982: 7; Van Dijk, 1990: 99; Shostak, 2001).

**Tabla 1.** Ficha del análisis.

Análisis	Contexto
<b>estructural</b>	
Foco	Ubicación (titular o cuerpo de la noticia)
Marco	Distribución temporal
Otros elementos lingüísticos que constituyen el marco	

Fuente: elaboración propia.

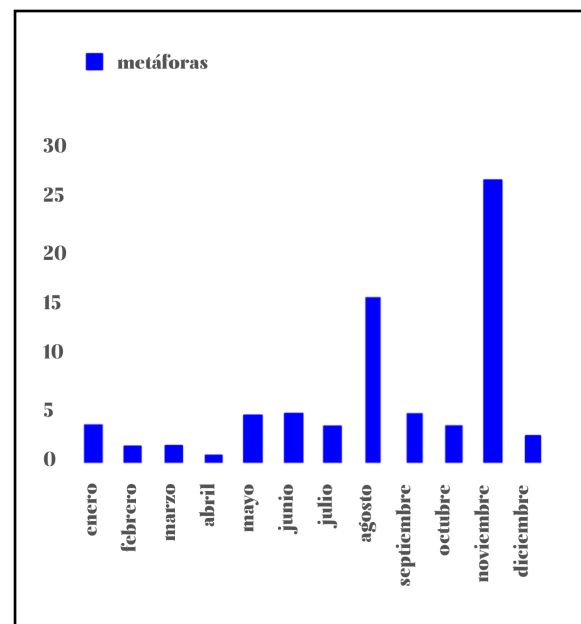
## 4. Resultados del análisis

### 4.1. Metáforas de los diarios españoles

Los tres periódicos españoles presentan 78 metáforas. La dinámica de la distribución temporal de los ejemplos (Gráfico 1, elaboración propia) muestra dos clímax en los meses de agosto y noviembre, lo que coincide con los datos proporcionados por la Organización Internacional de las Migraciones, que indica el mayor número de llegadas de los refugiados a las costas europeas en el mes de noviembre (EFE, 2017).

Sin embargo, las metáforas relativas a la crisis migratoria aparecen de forma consecutiva durante todo el año, el hecho se explica por la proximidad de los acontecimientos para la sociedad española y a que el problema tiene un impacto directo. Las metáforas corresponden a los siguientes campos semánticos: naturaleza (mar, fuerza, montaña), teatro y economía (Tabla 2, elaboración propia). La mayoría de las expresiones representan la crisis de refugiados como un fenómeno marítimo.

**Gráfico 1.** Distribución temporal de las metáforas (2017: EP, EM, ABC).



Fuente: elaboración propia.



**Tabla 2.** Cantidad de metáforas (2017: EP, EM, ABC).

Bloque		Nº de metáforas
Naturales	Marítimas	42
	De fuerza	11
	De montaña	8
Teatrales		15
De economía		2

Fuente: elaboración propia.

#### 4.1.1. Metáforas naturales

##### 4.1.1.1. Metáforas marítimas

Los textos informativos sobre la inmigración de la parte española del corpus contienen 42 expresiones que se refieren al mar. En el primer semestre del año las metáforas se registran en marzo y mayo, a partir de junio brotan regularmente cada mes, alcanzando el mayor número en noviembre, lo que coincide con el mes de más llegadas a las costas europeas del Mediterráneo, según los datos proporcionados por la Organización Internacional de las Migraciones. Once de los enunciados se ubican en los titulares. La presentación del fenómeno migratorio en términos marítimos señalada por otros autores (Charteris-Black, 2009; Musolf, 2011: 7; Ferreira et al., 2017: 63-64) apela a la cantidad de los refugiados.

Un conjunto de 34 metáforas incluye los focos semánticos "oleada" u "ola". Las expresiones se emplean con los marcos "de pateras", "de inmigrantes", los adjetivos "migratorio" y "humano" ("*oleada humana*", ABC, 03.12.2017), "creciente". La gran parte de las metáforas remite a la patera como un medio de transporte más frecuentemente usado por los inmigrantes.

La imagen metafórica la refuerzan los verbos "frenar", "aumentar", "incrementar", "colapsar" que indican la percepción de la llegada de los refugiados como un hecho de carácter amenazante.

Cuatro expresiones contienen la palabra "goteo" como el foco y los marcos "de pateras", "de inmigrantes", el adjetivo "constante". Las metáforas se publicaron en enero, mayo y septiembre. La misma cantidad de enunciados de las ediciones correspondientes a los meses junio, julio, septiembre y noviembre incluye el sustantivo "flujo", con los marcos presentados por el adjetivo "migratorio" y el sustantivo "de entradas". Todas las expresiones se ubican en el cuerpo de la noticia. La crisis migratoria se exhibe como un fenómeno natural marítimo que va intensificando su magnitud e intimida a los países europeos que deben resolver el problema antes de ser "ahogados" por la oleada creciente.

##### 4.1.1.2. Metáforas de fuerza

Once expresiones registradas contienen el sustantivo "presión" como foco de la frase, de sentido anotado por el *Diccionario de la Real Academia Española*: "Magnitud física que expresa la fuerza ejercida por un cuerpo sobre la unidad de superficie" (Real Academia Española, 2001). El marco en diez ejemplos es el adjetivo "migratorio", uno de los enunciados remite al medio de transporte ("*presión de pateras*", EP, 04.11.2017). Las oraciones completas llevan indicaciones del lugar ("*en El Estrecho*", "*en las costas gaditanas*", "*en todo el Mediterráneo sur*") o el modo del alcance de la presión ("*por vía marítima*"). La presión se define como "fuerte", "altísima", está "aumentando", se afirma la necesidad de "controlar". La frecuencia del uso de las metáforas de "presión" coincide con los picos de presencia de las metáforas en los textos del corpus y recae a los meses de agosto y noviembre. La imagen que transmiten las metáforas muestra el país de acogida, en este caso España, como un recipiente con la restringida capacidad acogedora, percepción metafórica destacada en otros estudios (Piñero et al., 2015: 3; Ferreira et al., 2017).

### 4.1.1.3. Metáforas de montaña

Este bloque está formado por ocho metáforas. En todos los ejemplos el foco de la frase es el término "avalancha" que alude al aspecto cuantitativo del problema. Los enunciados se registran en mayo, junio, agosto y noviembre, lo que se encaja en la estadística del uso de las metáforas, tres frases se ubican en los titulares. Los marcos de las metáforas abordan sustantivos que indican los medios de traslados de los refugiados: "de pateras", "de barcazas"; o adjetivos "continuo", "verdadero". Según indican los textos, la avalancha "desborda", "colapsa", una imagen que atemoriza al lector; se emplea el verbo "detener" para expresar la contracción necesaria.

### 4.1.2. Metáforas teatrales

Los artículos presentan varias metáforas relativas al mundo de espectáculo. Un bloque de las expresiones opera por los focos "drama" (7 metáforas) y "tragedia" (6 enunciados) aludiendo a los géneros de la representación teatral que suponen la mayor fatalidad del destino de los héroes. Los marcos contienen referencias a los lugares físicos donde se desarrolla: "tragedia en el Estrecho" (ABC, 30.11.2017), "drama del Mediterráneo" (ABC, 12.01.2017). Numerosas expresiones incluyen los adjetivos "migratorio" ("tragedia migratoria", EP, 05.11.2017), "humano" ("drama humano" EM, 19.11.2017), "nuevo" refiriéndose a la frecuencia de naufragios de la pateras, el sustantivo "inmigración" ("tragedia de la inmigración", EM, 02.11.2017). Dos metáforas presentan los focos "escenario", "episodio", "capítulo" ("escenario de un nuevo episodio de inmigración", ABC, 01.08.2017; "capítulo de inmigración", ABC, 31.07.2017) remitiendo al elemento de construcción del teatro y exhibiendo los acontecimientos respectivos como parte de una creación artística.

Las metáforas del ámbito teatral en su mayoría son las expresiones integradas en el lenguaje cotidiano que abarcan el tema de las historias personales detrás de las cifras de la inmigración, conllevan el efecto emocional más fuerte

y muestran la comprensión más compasiva de los hechos que describen. Los enunciados se registran durante todo el año, cinco de las expresiones se hallan en los titulares.

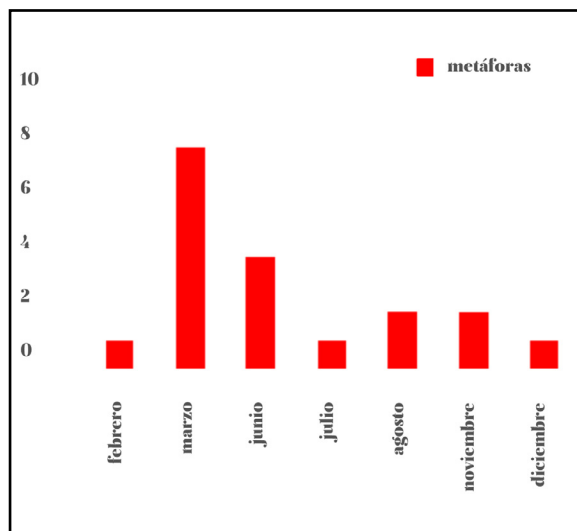
### 4.1.3. Metáforas de economía

El corpus muestra dos metáforas relativas al ámbito de la economía, cuyo foco es el término "crisis". Las expresiones se publicaron en septiembre y noviembre, una de ellas se ubica en el titular del material. Las metáforas están compuestas de los marcos "de pateras" (en ambas expresiones) y "de cayucos" (en una de las frases) aludiendo al transporte que lleva a los inmigrantes a las costas del Mediterráneo. En la oración que contiene uno de los ejemplos se emplea el verbo "agravarse" ("*La crisis de las pateras se agrava con la llegada de otros 106 inmigrantes*", EM, 26.11.2017) para indicar la dinámica del crecimiento de llegadas. Las expresiones revelan las consecuencias de los acontecimientos para Europa exponiendo la llegada masiva de los refugiados como una de las situaciones más ponderadas vivida por el continente en las últimas décadas.

## 4.2. Metáforas de los periódicos rusos

Los diarios rusos muestran una cantidad menor de metáforas en comparación con los periódicos españoles: el análisis está formado de 20 expresiones, cuatro de las cuales se hallan en los titulares. La dinámica del uso de las metáforas (Gráfico 2, elaboración propia) permite destacar dos puntos culminantes: los meses marzo y junio. El marzo coincide con la estadística de las solicitudes del primer asilo en Europa, según European Statistics (Eurostat, 2017). Las metáforas destacadas pertenecen a los ámbitos semánticos de la naturaleza (fenómenos acuáticos y marítimos), técnica, campo bélico y salud, se registra un ejemplo de la metáfora creativa. La mayoría absoluta de las expresiones representan la crisis migratoria en términos relativos al agua (Tabla 2, elaboración propia).

**Gráfico 2.** Distribución temporal de las metáforas (2017: IZV, KOM, NG).



Fuente: elaboración propia.

#### 4.2.1. Metáforas naturales

##### 4.2.1.1. Metáforas acuáticas y marítimas

El gran bloque de metáforas destacadas en la prensa rusa presenta los focos semánticos "flujo" (*поток*), "oleada" (*наплыв*) y "afluencia" (*приток*). A diferencia de los periódicos españoles, los rusos muestran sólo un caso del uso del sustantivo "oleada"; se ha registrado también un ejemplo que contiene el término "afluencia". La mayoría de las expresiones (13 de los 15 casos anotados) remiten al concepto "flujo". Pensamos que se da preferencia al término "flujo" frente la "oleada" por la proximidad al lector: por su dimensión Rusia es un país mayoritariamente continental, y la asociación con río o arroyo resulta más visual al lector que las apelaciones a mar u océano. En algunas ocasiones se especifica que el flujo "aumenta" (*увеличиваться*) mostrando de esta manera la dinámica del crecimiento de llegadas de inmigrantes durante el año.

A diferencia de los periódicos españoles, dónde en numerosos casos se apela a los me-

**Tabla 3.** Cantidad de metáforas (2017: IZV, KOM, NG).

Bloque		Nº de metáforas
Naturales	Acuáticas y marítimas	15
	Técnicas	2
De salud		1
Bélicas		1
Creativas		1

Fuente: elaboración propia.

dios de transporte como "patera", a nivel de marcos en los diarios rusos se destacan términos "migrantes" (*мигранты*), "inmigrantes" (*иммигранты*), "refugiados" (*беженцы*), el adjetivo "migratorio" (*миграционный*), sin referirse a la "patera". Este fenómeno se puede atribuir a la distancia geográfica: la patera es un símbolo directo de la tragedia vivida en primera persona, y Rusia es el país que observa pero no atraviesa esta experiencia. Otros elementos lingüísticos que refuerzan las metáforas son los verbos "parar" (*остановить*), "frenar" (*притормозить*), "luchar" (*бороться*), así la entrada masiva de los refugiados a Europa se presenta como una amenaza que está pendiente de luchar. Las expresiones acuáticas aparecen especialmente en los meses marzo y junio coincidiendo con la dinámica general (Gráfico 2). Sin embargo, su presencia menor se registra en todos los meses, excepto agosto. Únicamente dos de las metáforas destacadas se ubican en los titulares de los materiales informativos, el resto está involucrado en los textos de los artículos.



#### 4.2.2. Metáforas técnicas

En los artículos del corpus se encuentran dos metáforas técnicas, cuya presencia orgánica en los textos periodísticos rusos a partir de la época soviética destaca Baranov (1991: 190): se trata de las expresiones con los focos semánticos del sustantivo "curso" (*курс*) y el verbo "resbalar" (*буксовать*). Como marcos de las metáforas se especifican el sustantivo "política" (*политика*) y el adjetivo "migratorio" (*миграционный*); a la expresión "curso migratorio" le acompaña el verbo "cambiar" (*изменить*) (IZV, 30.03.2017; IZV, 26.06.2017). Las metáforas se ubican en los titulares captando la atención de los lectores y presentan las consecuencias negativas de la política europea en la recogida de los refugiados señalando la necesidad de cambios, la interpretación en que coinciden los tres diarios. Ambas expresiones se hallan en los picos de la presencia de las metáforas en los textos del corpus, los meses marzo y junio.

#### 4.2.3. Metáforas de salud

En uno de los números editados en agosto se ha empleado una metáfora del ámbito de la salud. Se trata de la expresión "agudización estacional del problema migratorio" (*сезонное обострение миграционной проблемы*, КОМ, 14.08.2017), cuyo foco es el término "agudización" (*обострение*). La cuestión migratoria se exhibe como una fase grave, una crisis de la enfermedad estacional, así de manera indirecta se asemeja la llegada de refugiados a una dolencia, y Europa - a una persona que sufre el malestar.

#### 4.2.4. Metáforas bélicas

Uno de los textos analizados contiene una metáfora correspondiente al campo bélico. La frase se ubica en el cuerpo del artículo publicado en marzo, el foco semántico es el sustantivo "ofensiva" (*наступление*), y el marco es el complemento indirecto "a los refugiados" (*на беженцев*). La política migratoria promovida por Hungría que negó recibir a los refugiados se presenta como ofensiva: el país ataca a los inmigrantes en su "frontera sur" (*южная*

*граница*) (IZV, 30.03.2017). En este caso, se presenta un país que niega a recibir a los refugiados como un estado agresor que ataca a los indefensos, la imagen que no coincide con la visión promovida por metáforas naturales, técnicas y de salud que revelan el carácter amenazante de la crisis migratoria.

#### 4.2.5. Metáforas creativas

En agosto se publica un material que abarca las historias personales de los refugiados y se titula con una metáfora creativa "*La pena Mediterránea*" (*«Средиземное горе»*, КОМ, 15.08.2017), basada en la consonancia rítmica de las palabras "mar" («*море*») y "pena" («*горе*»), "móre" - "góre": "*Sredizemnoye móre – Sredizemnoye góre*" («*Средиземное море – Средиземное горе*»). Es la única expresión detectada en la parte rusa del corpus que exhibe una imagen "humana" de la crisis migratoria que se registra, además, en el único material escrito por un periodista involucrado en la situación, ya que el corresponsal visitó Italia y personalmente habló con los refugiados recopilando sus historias.

### 5. Conclusiones

Según las recomendaciones éticas, en la cobertura de las situaciones graves como son las crisis humanitarias, los medios deben defender los valores democráticos, proteger los derechos humanos de los refugiados, evitar la presentación prejuiciosa de los acontecimientos (Consejo de Europa, 1993; Sojuz zhurnalistsov Rossii, 1994). En general, las noticias analizadas cumplen con las normas deontológicas, el tono del tratamiento es neutral, y, en ocasiones, compasivo. Sin embargo, las metáforas del corpus aportan, en cierto modo, a la estigmatización de los inmigrantes.

El segmento español del corpus muestra la cantidad mayor de las metáforas: se detectaron 78 ejemplos, 20 de los cuales se localizan en los titulares, mientras la parte rusa contiene 20 expresiones, cuatro corresponden a

los titulares. Este fenómeno se explica por la proximidad de los hechos: en el caso de España se trata de uno de los países directamente afectados por la crisis migratoria.

En la mayoría de los ejemplos registrados los periódicos de ambos grupos apelan a las comparaciones con la naturaleza, sobre todo, de carácter acuático. En este sentido, el análisis permite destacar la especificidad lingüística de las asociaciones metafóricas respecto a la ubicación geográfica de los países: en los textos rusos se hallan numerosas metáforas acuáticas referidas al río ("flujo", "afluencia"), mientras que en la prensa española se da preferencia a términos marítimos ("oleada", "ola"). Los periódicos españoles muestran metáforas naturales de la montaña, que se explica por el relieve montañoso del país. El panorama de la percepción de los acontecimientos relativos a la crisis migratoria europea en la prensa española y rusa reconstruida a base de las metáforas destacadas evidencia una cierta contradicción.

Por una parte, la imagen metafórica presentada tanto por los diarios españoles como rusos exhibe a la crisis migratoria como una amenaza a los países europeos, el resultado que responde a la tendencia destacada en los estudios sobre la metáfora en los textos relativos a la inmigración. A través de las metáforas del ámbito natural, técnico o de salud se expone el antagonismo de refugiados y países de acogida; los segundos se muestran presionados por los primeros. El carácter amenazante de la crisis migratoria europea se presenta en los artículos de los periódicos rusos como una enfermedad en su fase más peligrosa. El corpus ruso incluye metáforas técnicas en relación con la política de acogida de los refugiados promovida por la Unión Euro-

pea que se asocia a un vehículo estropeado que se mueve por el camino equivocado.

Por otra parte, en los dos grupos de periódicos se manifiesta también la comprensión más humana y compasiva de los acontecimientos. En los textos de los diarios españoles el componente "humano" se expone a través de numerosas expresiones que presentan a los refugiados en términos teatrales, como participantes del drama o la tragedia, actores que actúan en el escenario. Se asocian con personajes de obras teatrales que suponen fatalismo, la incapacidad humana de cambiar su destino, y que frecuentemente culminan con la muerte del héroe principal. Las metáforas insinúan a los naufragios de pateras en el Mediterráneo. En los diarios rusos la dimensión humana está expresada por una metáfora creativa que se refiere a la gran cantidad de muertos en la mar, situada en un reportaje-recopilación de historias de los refugiados, el único material escrito por un periodista que en primera persona entrevistó a los participantes de los sucesos. Además, una de las metáforas detectadas en los periódicos rusos en términos bélicos presenta a los inmigrantes como víctimas de un país-agresor que los expulsa de sus fronteras.

La distribución temporal de las metáforas muestra que mientras en la prensa española se mantiene el interés al problema durante todo el año, en la rusa aparecen las metáforas en los meses cuando se produjeron acontecimientos de dimensión internacional relativas a la inmigración, como la cumbre de los líderes europeos, la amenaza de Italia a cerrar sus puertos o el rechazo de Hungría de recibir a los refugiados. Ello se justifica por la lejanía geográfica del país a que no le afecta gravemente la crisis.

## Referencias Bibliográficas

- Arlin, K. (2016). Crisis migratoria europea, *Vertiente, revista semestral*, 1(1), 87-92, recuperado de: [http://vertientepublicaieinternacional.mx/Edicion/1/ARTICULO\\_6.pdf](http://vertientepublicaieinternacional.mx/Edicion/1/ARTICULO_6.pdf)
- Babiano, J. & Farré, S. (2002). La emigración española a Europa durante los años sesenta: Francia y Suiza como países de acogida, *Historia Social*, 42, 81-98.

- Baitukova, O. (2006). *Del léxico a la sintaxis: aspecto y qualia en la gramática del ruso y del español*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Baranov, A.N. (1991). Ocherk kognitivnoy teorii metafory. En Baranov A.N. & Karaulov Yu.N. (eds), *Russkaya politicheskaya metafora (materialy k slovaryu)* (pp. 184-192). Moskva: Institut russkogo yazyka AN SSSR.
- Baranov, A.N. (2004). *Politicheskij diskurs: metody analiiza tematiceskoy struktury i metaforiki*. Moskva: Fond INDEM.
- Beardsley, M. C. (1967). Metaphor. En Edwards, P. (ed), *The Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 5, (pp. 284-289). New York, London: Macmillan.
- Beuchot, M. (1980). Análisis semiótico de la metáfora, *Acta poética*, 2(1-2), 113-126.
- Castiglione, C. & Cura, D. (2007). Las migraciones en los medios de comunicación escrita (2000-2005). En Novick, S. (ed), *Sur-norte. Estudios sobre la emigración reciente de argentinos* (pp. 93-149). Buenos Aires: Catálogos.
- Cogo, D., Gutiérrez, M., & Huertas, A. (coords). (2008). *Migraciones transnacionales y medios de comunicación. Relatos desde Barcelona y Porto Alegre*. Madrid: Catarata.
- Consejo de Europa (1993). *Código Europeo de Deontología en Periodismo*. Recuperado de: <http://www.fesp.org/index.php/template/item/3619-Regulaci%C3%B3n%20del%20Derecho%20a%20la%20informaci%C3%B3n>
- Crespo, E. (2008). El léxico de la inmigración: atenuación y ofensa verbal en la prensa alicantina. En Martínez, M. (ed), *Inmigración, discurso y medios de comunicación* (pp. 45-64). Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante.
- Charteris-Black, J. (2009). Gran Bretaña como contenedor: metáforas sobre inmigración en la campaña electoral 2005, *Discurso & Sociedad*, 3(3), 467-494.
- Del Valle, A. (2016). Unión Europea, crisis de refugiados y Limes Imperii, *Revista General de Derecho Europeo*, 38, 1-13.
- Delgado, J. D. (1982). La emigración española a América Latina durante la época del comercio libre (1765-1820), *Boletín americanista*, 115-137.
- Denisenko, M.B. (2003). Jemigracija iz Rossii po dannym zarubezhnoj statistiki, *Mir Rossii*, 3, 157-169.
- Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de la Organización de Naciones Unidas (2017). *International Migration Report*. Department of economic and Social Affairs, 1-38. Recuperado de: [http://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/migrationreport/docs/MigrationReport2017\\_Highlights.pdf](http://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/migrationreport/docs/MigrationReport2017_Highlights.pdf)
- Eco, U. (1988). *Semiòtica i filosofia del llenguatge*. Barcelona: Laia.
- EFE (2017). La llegada de migrantes se duplica en 2017 con más de 3.000 muertos en el Mediterráneo, *Cadena SER*. Recuperado de: [http://cadenaser.com/ser/2017/12/30/sociedad/1514629682\\_836495.html](http://cadenaser.com/ser/2017/12/30/sociedad/1514629682_836495.html)
- Eurostat (2017). *First time asylum applicants, EU-28, January 2016 – September 2017*. Recuperado de: [http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/File:First\\_time\\_asylum\\_applicants,\\_EU-28,\\_January\\_2016\\_%E2%80%93\\_September\\_2017.png](http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/File:First_time_asylum_applicants,_EU-28,_January_2016_%E2%80%93_September_2017.png)
- Fairclough, N. (1995). *Media Discourse*. London: Edward Arnold.
- Fernández, A. (2004). *Un mercado étnico en la Plata. Emigración y exportación españolas a la Argentina*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Fernández, A. I. (2000). Estrategias migratorias. Notas a partir del proceso de la emigración española en Europa (1959-2000), *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, 1, 61-94.
- Ferreira, L. C., Valle, C. & Morosini, C. (2017). The representation of refuge and migration in the online media in Brazil and abroad: a Cognitive Linguistics analysis, *Signo*, 42(75), 59-66, doi: 10.17058/signo.v42i75.11217
- Gómez, J. L. (1982). *Los titulares en prensa*. Barcelona: Editorial Mitre.
- Gomis, L. (1989). *Teoria dels gèneres periodístics*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació.
- Goodman, S., Sirriyeh, A. & McMahon, S. (2017). The evolving (re)categorizations of refugees throughout the "refugee/migrant crisis", *Wiley*, 27, 105-114, doi:10.1002/casp.2302
- Halpern, G. (2009). *Etnicidad, inmigración y política. Representaciones y cultura política de exiliados paraguayos en Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Hellsten, I. & Renvall, M. (1997). Inside and outside of Politics? Metaphor and Paradox in Journalism, *Nordicom Review*, 2, 41-48.
- Korneva, V.V. (2004). Ispanskije dejkticheskie narechija v zerkale russkij narechij, *Vestnik VGU, serija "Lingvistika i mezhkul'turnaja komunikacija"*, 1, 35-41.
- La Cruz Roja Española (2018). *Crisis de los refugiados en Europa. Informe de situación Nº20*. 12.02.2018, 1-34. Recuperado de: [http://www.cruzroja.es/principal/documentos/113616/1959113/ISCrisis+Refugiados\\_20\\_03.pdf/e9a19dd1-083f-ffa9-04b4-0a2f652e1f70](http://www.cruzroja.es/principal/documentos/113616/1959113/ISCrisis+Refugiados_20_03.pdf/e9a19dd1-083f-ffa9-04b4-0a2f652e1f70)
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lario, M. (2008). Crónica crítica del debate sobre políticas migratorias en España 2008, *Discurso & Sociedad*, 2(4), 769-798.
- Lesnevskaja, D. (2013). Russkoe zarubezh'e v jepohu globalizacii. En Bunjak, P. (ed), *Russkoe zarubezh'e i slavjanskij mir*. Sbornik trudov (pp. 22-32). Belgrad: Slavisticheskoe obshhestvo Srbije.
- Lizcano, E. (1999). La metáfora como analizador social, *EMPIRIA, Revista de metodología de ciencias sociales*, 2, 29-60.
- López, J. M. (2003). Consideraciones generales de la taxis del ruso en español, *Interlingüística*, 14, 623-630.
- Luque, J. & Pamies, A. (2005). Prólogo. En Luque & Pamies, A. (eds), *La creatividad en el lenguaje: colocaciones idiomáticas y fraseología* (pp. 1-2). Granada: Granada Lingüística Método Ediciones.
- Llamas, C. (2010). Argumentación en la noticia periodística: el caso de la anáfora conceptual metafórica. En Martínez, C. (ed), *Estrategias argumentativas en el discurso periodístico* (pp. 147-170). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Márquez, R. (2014). *La emigración española a América (1765-1824)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Medialogia (2018). *Top-10 samyh citiruemyh gazet - maj 2018*. Recuperado de: <http://www.mlg.ru/ratings/media/federal/6042/#gazeti>
- Melella, C. (2016). Prensa gráfica y migración sudamericana, *Estudios Sociales Contemporáneos*, 13, 134-150.
- Musolf, A. (2011). Migration, Media and "deliberate" metaphors, *Metaphorik.de*, 21, 7-

19.

- Naranjo, V. C. (1984). Análisis histórico de la emigración española a Cuba, 1950-1959, *Revista de Indias*, XLIV (14), 505-527.
- Palau, D. (2009). Estilo y autoría en la información. Una aparente ausencia de identidad, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 15, 347-366.
- Pedone, C. (2001). La inmigración y los medios de comunicación: los trabajadores ecuatorianos en la prensa española, *Scripta Nova: Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 54, recuperado de: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-43.htm>
- Piñero, G., Díaz, M. & García, M.J. (2015). Argumentación y metáfora en el discurso político en torno a la inmigración, *Arbor: Ciencia, Pensamiento, Cultura*, 191 (772), 1-12. Doi: <https://doi.org/10.3989/arbor.2015.772n2010>
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Europa.
- Ricoeur, P. (1978). The metaphorical process as cognition, imagination and feeling, *Critical Inquiry*, 5(1), 143-159.
- Rodrigo, R. (2006). El periodismo ante el reto de la inmigración. En van Dijk, T. A. (ed), *Medios de comunicación e inmigración* (pp. 37-58). Barcelona: CAM Obra Social.
- Rubio, J. (1977). *La emigración de la guerra civil de 1936-1939: historia del éxodo que se produce con el fin de la II República española*. Madrid: Librería Editorial San Martín.
- Sánchez, M. P., Karaulov, U.N. & Cherkasova, G.A. (2001). *Associativnye formy ispankogo i ruskogo jazykov*. Moskva: Azbukovnik.
- Santamaría, E. (2002). *La incógnita del extraño. Una aproximación a la significación sociológica de la "inmigración comunitaria"*. Barcelona: Anthropos.
- Shostak, M.I. (2001). *Reporter: professionalizm i etika*. Moskva: RIP-kholding.
- Sojuz zhurnalistov Rossii (1994). *Kodeks professional'noj jetiki rossijskogo zhurnalista*. Recuperado de: <http://www.dzjalosh.ru/01-comm/books/shesh-small/pril-kodex.html>
- Teruel, E. (1997). *Retòrica, informació i metáfora: anàlisi aplicada als mitjans de comunicació de massa*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Tomlin, S. R., Forrest, L, Pu, M. & Kim, M. (2000). Semántica del discurso. En van Dijk, T. A. (ed), *El discurso como estructura y proceso: estudios del discurso, introducción multidisciplinaria* (pp. 107-170). Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (1990). *La noticia como discurso: comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.
- Van Dijk, T. A. (2009). *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (2009a). *Society and Discourse: How Social Contexts Influence Text and Talk*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vara-Miguel, A., Negrodo, S. & Amoedo, A. (eds). (2017). *Digital News Report ES 2017*. Universidad de Navarra. Recuperado de: <http://www.digitalnewsreport.es/2017/rapida-transicion-digital-de-los-diarios-y-mas-lenta-para-las-televisiones-con-alta-fragmentacion-en-el-uso-de-marcas-informativas/>
- Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.

**▾ Sobre la autora**

**Tatiana Mukhortikova** es licenciada en Periodismo por la Universidad Estatal de Moscú "M.V. Lomonosov", Máster y Doctoranda de la Universidad de Valencia. Sus intereses académicos se enfocan en el análisis estilístico de los textos periodísticos y el estudio interdisciplinar del lenguaje de los medios.

**▾ ¿Cómo citar?**

Mukhortikova, T. (2018). La representación metafórica de la crisis migratoria europea en la prensa española y rusa en 2017. *Comunicación y Medios*, (38), 12-26.



# Tratamiento periodístico del cambio climático en los diarios peruanos *El Comercio* y *La República* (2013-2017)

## *Journalistic treatment of climate change in the Peruvian newspapers El Comercio and La República (2013-2017)*

**Carlos Gonzales-García**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú  
carlos.gonzales1@unmsm.edu.pe

---

### Resumen

La investigación aborda el comportamiento de dos importantes medios peruanos (*El Comercio* y *La República*) sobre la existencia y posibles causas o consecuencias del cambio climático de los últimos tres años (enero 2014 a marzo 2017). Para tal efecto, tomando como base las perspectivas de la *Agenda-Setting* y la del *Framing*, nos hemos propuesto identificar temáticas y encuadres desde las que son abordadas estas noticias por parte de los periodistas, con el fin de mostrar el modo en que estos impresos refieren dicho fenómeno. De acuerdo con los resultados, no existen diferencias significativas entre uno y otro medio en cuanto a frecuencia de cobertura o espacio. Sin embargo, en todo el periodo de estudio, existe mayor concentración mediática en las expectativas sobre la organización y realización de la cumbre COP 20, celebrada en diciembre de 2014, que en los posibles impactos o consecuencias del fenómeno.

### Palabras clave

Cambio climático, Prensa peruana, *Agenda Setting*, *Framing*.

### Abstract

*The research addresses the behavior of two important Peruvian media (El Comercio and La Republica) on the existence and possible causes or consequences of climate change in the last three years (January 2014 to March 2017). For this purpose, taking as a basis the perspectives of the Agenda-Setting and the framing, we have proposed to identify thematic and framing from which this news is addressed by journalists, in order to show the way in which these printed please this phenomenon According to the results, there are no differences between one and another means in terms of frequency of coverage or space. However, throughout the study period, there is more media concentration on the expectations regarding the organization and implementation of the COP 20 Summit, held in December 2014, than on the possible impacts or consequences of the phenomenon. crime, economy, formal politics and corruption.*

### Keywords

*Climate change, Peruvian press, Agenda-Setting, Framing.*

## 1. Introducción

En el entorno mediático existe una significativa presencia de textos periodísticos y anuncios publicitarios que tratan sobre la existencia del cambio climático. Sin embargo, debido a diversas circunstancias rutinarias que embargan nuestra vida en sociedad, hasta ahora no podemos entender y analizar perfectamente lo que implica este hecho y sus consecuencias con el medio ambiente (Canziani Ferrati & Milano, 2013).

Esta situación ha generado discusiones donde lo emocional predomina sobre lo racional (Roger & Buil, 2014). En Perú, por ejemplo, ya forman parte de la realidad nacional los conflictos sociomedioambientales, donde desde mucho tiempo atrás, actores con intereses distintos, las empresas mineras y las comunidades locales, compiten por recursos que ya de por sí son finitos y asignados (Balvín & López, 2002). Son parte de la representación de un mundo, donde el mercado le otorga, sin la transparencia del caso, valor a los recursos naturales a fin de satisfacer a una sociedad, como la actual, cada vez más urbanizada y consumista (Delgado, 2013), descuidándose así sus posibles impactos ambientales y sociales.

Tomando conciencia de la importancia que merece este problema, la investigación aborda como objeto de estudio, a través de dos importantes medios impresos de referencia en el Perú (*El Comercio* y *La República*), las construcciones y representaciones que emanan en la prensa peruana del conflicto medioambiental, especialmente, en torno a lo que a cambio climático se refiere.

Ante esta realidad causada por el hombre (Ondarza, 2012; Escobar & Flores, 2014), el problema que se ha investigado plantea la siguiente interrogante: ¿Los medios impresos peruanos, con presencia e influencia en el entorno tanto analógico como digital, difunden información que contribuya, por lo menos en sus textos, a elevar la percepción de riesgo y el conocimiento sobre el impacto en las condiciones de vida de la sociedad que supone el cambio climático? De esta forma, queremos efectuar un estudio de la cobertura del problema del cambio climá-

tico con el fin de identificar temas y encuadres (*frames*), derivados de la frecuencia y jerarquía noticiosa que han obtenido en el periodo enero 2014 a marzo 2017. Nuestra hipótesis, que finalmente fue contrastada en este estudio, revela que tanto *El Comercio* y *La República*, prestan atención a temas sobre cambio climático cuando ocurren ciertos fenómenos climáticos o, cuando suceden eventos excepcionales (COP20 Lima 2014 y París 2015), haciéndolos más predominantes, en cuanto a extensión y recursos contextuales, desde encuadres como atribución de responsabilidad y consecuencia económica, más orientados a causas y efectos, que a soluciones efectivas.

En este tipo de hechos, también es importante identificar a los protagonistas de la información, lo cual permite, como sostiene Bennett (1983) la "personalización de las noticias" (en Aruguete & Amadeo, 2012: 180). Sin embargo, de acuerdo con Méndez-Rubio (2008), el riesgo de la creación de historias que se centran en los actores de los hechos, es que los medios de comunicación pueden individualizar el problema y preocuparse más por su dimensión más efectista en cuanto a un funcionario (por ejemplo, el presidente de la República) que incisiva en torno a una circunstancia (el cambio climático). Y esto se deduce de este trabajo, cuando los actores con mayor protagonismo en las noticias sobre cambio climático son los jefes de Estado y sus ministros, los líderes internacionales o los empresarios.

Para el cumplimiento de estos objetivos, hemos realizado un análisis de contenido de textos periodísticos (n= 460) y se identificaron los *frames* en las notas mediante un análisis de ítems siguiendo la propuesta de Smetko & Valkenburg (2000).

## 2. Marco teórico

### 2.1. Teoría del encuadre

Los discursos de los textos periodísticos tienen como función comunicativa la de informar a través de enunciados que obedecen a una finalidad



(con qué propósito), vínculo social (emisor-receptor) y contexto (tiempo y lugar), es decir, una palabra, frase o conjunto de frases organizadas con un sentido global (Peralta & Urtasun, 2007).

Tuchman, en su conocida obra *Making News* (1978), planteó por primera vez la noticia como un *frame* o encuadre:

[...] describe la noticia como una ventana cuyo marco delimita la realidad a la que se tiene acceso, limitando la percepción de otra realidad diferente y centrando la atención en ese fragmento específico. Como consecuencia de estos procesos, algunos aspectos de la realidad percibida a través de las noticias serán más prominentes que otros (Ardèvol-Abreu, 2015: 424).

Puesto que la noticia nos da a conocer un hecho probable o consumado, de interés para la sociedad, su estructura informativa exige de un eje central de pensamiento que lo organice para optimizar la accesibilidad de la audiencia (Semetko & Valkenburg, 2000).

La noticia, por tanto, es una construcción textual y visual llevada a cabo alrededor de un eje central de pensamiento, de una determinada perspectiva, construida por un profesional de la información (aunque no sólo por éste) que proporcionará un marco de interpretación para los públicos que se expongan al mensaje. (Ardèvol-Abreu, 2015: 424).

Para Etnman (1993), cuya definición de *frame* es la más utilizada por la comunidad académica (Valera, 2016), *encuadrar* no es otra cosa que seleccionar algunos aspectos de la realidad y hacerlos más destacados de un texto. De esta forma, "el *frame* estimula a la audiencia a realizar asociaciones entre el tema, una definición particular de su relevancia, sus causas, sus implicaciones y un modo de resolución" (Sánchez-Vilela, 2013: 44).

Si bien, originalmente, los medios de comunicación fueron vistos como medios cuyos productos periodísticos "constituyen una herramienta de poder" (Martini, 2000: 25), que llamaban la atención acerca de ciertas cuestiones y así fijar

una agenda. También estos "crean marcos de interpretación de los acontecimientos sociales" (D'Adamo, García-Beaudoux & Freidenberg, 2007: 135) que derivan de las causas y consecuencias relacionadas con los atributos que destacan en sus temas de agenda.

## 2.2. Prensa y cambio climático

Tel (2014) afirma que el cambio climático está en la lista de los principales desafíos a nivel global en los momentos actuales, lo cual plantea un reto para la sostenibilidad planetaria, en general, y el capitalismo, en particular (Postigo & Young, 2016). De acuerdo con las cifras gubernamentales del Perú, las emergencias por peligros naturales se incrementaron, iniciando el siglo XXI, en más de seis veces, 72% de las cuales fueron de origen climático (Lanegra, 2017). Tomando en cuenta esta base, Toledano y Ardèvol-Abreu (2013) sostiene que todo medio de comunicación debe desempeñar una función social al servicio de su público objetivo. Esta labor, afirma, es especialmente importante ante determinados acontecimientos de gran impacto social, como las catástrofes y las crisis humanitarias.

Sin embargo, investigaciones como las que realizó Hermelin (2007) en Colombia, advierten que en América Latina se ha estudiado muy poco la relación entre sociedad y el tratamiento que hacen los medios de comunicación sobre la existencia y efectos del cambio climático. Por otra parte, al igual de lo que sucede en su país de origen, nuestra investigación en el Perú revela que los periódicos nacionales se preocupan más de la exposición de los hechos que de la explicación sobre causas y consecuencias desde la mirada experta de, por ejemplo, los científicos. Explicaciones que cuando aparecen en una publicación, como refiere Hermelin, suelen ser limitadas, o incluso llegan a intercalarse con las de carácter sobrenatural.

Otros estudios, como los de Barrios, Cabrera & Vega-Estarita (2017) demuestran cómo las narrativas periodísticas en portales digitales (noticias y reportajes) sobre gestión de riesgos de desastres en la Región Andina, Centro América

y Cono Sur, además de privilegiar fuentes oficiales y comunicados institucionales, cuentan estos hechos sin análisis ni contexto. La baja calidad informativa de los medios de comunicación impresos y electrónicos demostraría que el denominado 'cuarto poder' no es consciente de la importancia y los efectos del cambio climático, habida cuenta que no presta atención, menos contextualiza y valora a través de fuentes expertas, aquellos temas que bien podrían entrar en el conocimiento de la prevención y gestión de la crisis mediosocioambiental tales como potenciales amenazas, programas de políticas públicas, planes de emergencia, entre otros.

Algunos investigadores como Park (2017) han tratado de explicar a qué se debe este problema que no es ajeno al primer mundo, particularmente en los Estados Unidos, país al que consideran "bastante atrasado" en cuanto a acción colectiva (Gibson, Craig, Harper & Alpert, 2016), lo cual lo hace, en consecuencia, contrario a la producción de noticias de alta calidad sobre el cambio climático.

Es posible que los editores no estén interesados en el cambio climático, dado que a menudo creen que las audiencias tienen problemas con el tema y en su lugar prefieren historias más sensacionales que obtengan calificaciones más altas y la aprobación de los anunciantes (Park, 2017).

Por extraño que parezca, estas cuestiones sobre el *qué* y *cómo* se informa tienen presencia, más que en ámbitos periféricos o eventuales (como suplementos especiales), en las áreas fundamentales del periodismo tradicional como el espacio político, económico y social. Con todo, a diferencia de lo que ocurre en la sección *Sociedad* (entendidos como asuntos de interés social), los dos primeros, que concentran mayor información sobre problemas sociomedioambientales, se caracterizan por ciertas particularidades que pueden limitar las posibilidades de ejercer un periodismo de mejor calidad. Por ejemplo, manejan un número limitado de fuentes, donde los protagonistas fundamentales suelen pertenecer a las élites de dichos ámbitos. Asimismo, como se verá más adelante en el ítem de *Resultados*, son más propensos a la rutinización de su

producción en cuanto a identificar las responsabilidades de sus actores (gobierno, individuo o grupo en algún hecho) o consecuencias que estos pueden generar para una región o país. Por contraste, "lo social", presenta otras condiciones que posibilitarían una mejor cobertura periodística: los protagonistas, en cuanto a fuentes, suelen proceder de cualquier esfera de la sociedad, de cualquier clase o cultura, sus actuaciones pertenecen al ámbito público, privado o íntimo, y mezclarse entre sí, la rutinización en cuanto a la producción de sus mensajes es más complicada.

Estas características hacen de *Sociedad* una gran macroárea donde son posibles todas las actuaciones y todas las actividades, lo que la dota de una gran cantidad de posibilidades informativas, aunque ello implique, a la vez, una menor homogeneidad y una mayor dificultad de estructuración interna (Gallego & Luengo, 2014).

Esta macroárea configuraría contenidos donde las fuentes expertas (como los científicos) y las historias de las víctimas bajo el enfoque de interés humano, podrían incrementar el valor de las noticias medioambientales al promover una preocupación más orientada al desarrollo de planes más vinculados a la prevención y solución de problemas.

### 3. Marco metodológico

Para conocer los temas y encuadres noticiosos que emplearon los principales diarios impresos, en el tratamiento de la existencia, causas y consecuencias del cambio climático, se ha realizado un análisis de contenido sobre el total de la producción periodística publicada por dos medios limeños que en el Perú son marcadamente diferentes: *El Comercio* (fundado en 1839), conocido como "el decano de la prensa nacional", que es un medio destinado a las clases media alta y alta, y *La República* (creado en 1981), consumido por los sectores más progresistas y de izquierda.

A fin de cumplir con los objetivos de la investigación, se seleccionaron y estudiaron todos los

textos periodísticos que hicieron referencia manifiesta a "Cambio Climático" durante el periodo de estudio que abarca desde el 1 de enero de 2014 hasta el 30 de marzo de 2017. Ello permitió obtener un universo compuesto por 1.077 notas.

Posteriormente, se hizo un trabajo muestral exclusivamente para el estudio de los *frames* o encuadres, en donde se decidió seleccionar de los dos medios, 460 unidades (43% del total). Esta selección correspondió básicamente por su tamaño superior al promedio (310 cm<sup>2</sup>) lo cual equivale a extensiones que van aproximadamente desde un cuarto a página completa.

Hecha esta selección se procedió a medir la prioridad de las informaciones tomando en cuenta las siguientes variables: frecuencia, espacio y distribución por secciones. Posteriormente, identificamos los *frames* de cada noticia, de acuerdo a la tipología propuesta por Smetko & Valkenburg (2000).

Los datos obtenidos fueron analizados con el apoyo del programa Scientific Program for Social Sciences - SPSS® por su versatilidad para realizar exploración, comparación, diagnóstico y síntesis de datos categóricos y numéricos (Jiménez & Reinoso, 2016).

## 4. Resultados

### 4.1. Frecuencia

De un total de 1.077 unidades periodísticas relacionadas a cambio climático, publicadas en la prensa peruana durante tres años, se encontró una media de 1 unidad por día entre los dos medios impresos. La cifra es excesivamente baja en relación al número de notas informativas que puede publicar un medio impreso (40 en promedio, contando solo con el cuerpo A de *El Comercio* y *La República*, con excepción de sus secciones de Deportes y Ocio). Respecto al número de unidades distribuidas por medio, no hay una diferencia significativa entre *El Comercio* (51 %) y *La República* (49 %).

Al observar la distribución de unidades noticiosas por mes/año, existe una distribución normal ( $0.853 < 0$ ). De acuerdo a la tabla de frecuencias, los meses de noviembre y diciembre de 2014 concentraron el 33% de todas las informaciones de ambos medios de comunicación del periodo seleccionado desde el año 2014 hasta el primer trimestre del año 2017. Esto se explica debido a la atención mediática y las expectativas que suscitó la organización y la realización de la Conferencia Internacional sobre Cambio Climático (COP 20) en Lima. Dicha cita reunió a representantes de 195 países, con el fin de evitar la interferencia amenazadora del hombre en el sistema climático.

Si descontamos estos hechos relacionados al evento, los meses donde se registraron los picos más altos de apariciones en prensa fueron en todos los casos, con excepción de 2017, los correspondientes al segundo semestre de cada año cuando el país transita por los periodos de invierno y primavera. Así tenemos en septiembre del año 2014 (7 %) y en diciembre de 2015 (8 %), y en tanto en noviembre 2016 y marzo 2017 la prensa alcanza un 5 % de cobertura dedicada a temáticas medioambientales. Cabe destacar que la diferencia de este último caso fue excepcional, debido a los desastres generados por el Niño Costero, fenómeno climático que se extiende en las costas del Perú y Ecuador, producido por el debilitamiento de las corrientes de aire frías, lo que ocasiona el calentamiento del mar en esa parte del Pacífico sur.

Todas estas unidades en los meses seleccionados suman 172 notas, lo que representa el 16% de la cobertura total.

### 4.2. Espacio

En cuanto al espacio, la suma de toda la cobertura informativa alcanza un aproximado de 384.907 cm<sup>2</sup>. El tamaño mínimo fue de 6 cm<sup>2</sup> y el máximo de 1.756 cm<sup>2</sup>. En cuanto a frecuencia, el 80 % de los textos (N = 853) fue menor a 267 cm<sup>2</sup>. Sin embargo, el mayor número de notas alcanzó una moda de 33,36 de cm<sup>2</sup> (aproximadamente 30 %), lo que se ve reflejado, en los medios estudiados, en la abundancia de notas informativas breves.

Asimismo, encontramos en nuestro estudio que la distribución de los datos es asimétrica positiva ( $0 > 1.352$ ) la mediana (247 cm<sup>2</sup>) se convierte en la medida de posición más conveniente para describir la tendencia central de la distribución de los datos. Esto nos permite calcular que menos del 50% de los textos alcanzó aproximadamente un cuarto de página.

Particularizando los casos, tenemos una mejor valoración en el tratamiento del espacio en *El Comercio* (N=544, que suman 216.863,70 cm<sup>2</sup>) que en *La República* (N = 533, que suman de 168.042,87 cm.). En cuanto a datos agrupados en cm<sup>2</sup>, un 30 % (N=161) de textos de *El Comercio* es menor de 100 cm<sup>2</sup>, mientras que en *La República* hallamos la particularidad de dos modas; la primera, consta de 152 notas (29%) menores de 100 cm<sup>2</sup> y, la segunda, constituida por igual número y porcentaje, que tienen un tamaño de entre 100 y 265 cm<sup>2</sup>.

Si calculamos el espacio de acuerdo a la mediana, debido a que el coeficiente de asimetría de *El Comercio* (1.22) y *La República* (1.39) son mayores que 0, tenemos que no hay diferencias significativas entre ambos medios, pues mientras que en el primer diario (Me= 297 cm<sup>2</sup>), el 49 % (N= 271) tienen un tamaño que no supera el cuarto de página, encontramos algo similar en cuanto al segundo (Me= 197 cm<sup>2</sup>) cuando las notas menores a dicho tamaño alcanzan el 50% (N=533).

### 4.3. Secciones

En el caso de *El Comercio*, predominan géneros variados (de la información a la opinión) fundamentalmente en el cuerpo A (66%) que concentra las secciones de Opinión, Política, Lima, Perú, Economía y Mundo. En segundo orden, le sigue el ahora extinto suplemento *Portafolio Económico* (17%).

Las secciones de *La República* donde se encontraron mayormente ubicadas las unidades informativas fueron en las noticias de *Política* (21 %), *Economía* (15%) y *Sociedad* (11%). A nivel de suplementos, donde más se privilegian los géneros mayores (crónica y reportaje), destaca *Do-*

*mingo* (10%). Es interesante destacar, el papel de la opinión, que en el estudio obtuvo un 17 % conformado por editoriales, columnas y cartas al director.

### 4.4. Frames

Los encuadres noticiosos genéricos tipificados por Semetko & Valkenburg (2000), y que este estudio utiliza como referencia, son los de *atribución de responsabilidad*, que trata sobre el trabajo o compromiso de una institución o individuo para resolver o aliviar un asunto; *conflicto*, que se refiere a los desacuerdos que hay entre las distintas posturas de partidos, individuos, grupos o instituciones; *interés humano*, que muestra el lado más emocional de los protagonistas ante un problema que los afecta; *consecuencias económicas*, que alude a las ganancias o pérdidas que genera un hecho en una institución o individuo; y, finalmente, *moralidad*, que contiene algún tipo de prescripción moral o principio religioso.

Los resultados nos revelan que 460 notas periodísticas, que destacan por su tamaño superior a la media de la muestra (310 cm<sup>2</sup>), están encuadradas en el *frame* de atribución de responsabilidad (52%), lo que sugiere que cuando el periódico integra en su agenda un tema o problema medioambiental, este requiere de una solución inmediata, o que, por lo general, alguna autoridad (líderes internacionales, presidente de la República, ministros, empresarios) o entidad (COP20, Ministerio del Medio Ambiente, Unión Europea, etcétera.) tenga la obligación de poder atenderlo. Le sigue el encuadre de consecuencias, con 19% del total de la muestra, cuyo énfasis está en mostrar las situaciones problemáticas (en sentido negativo) que generan en el país, la vulnerabilidad de un ecosistema, el destrabe de inversiones (que afectan el medioambiente), el desabastecimiento de agua, el desborde de los ríos y la contaminación ambiental, entre otros.

Respecto a los temas políticos o científicos que tratan sobre cambio climático, el encuadre suele ser el de atribución de responsabilidad (coeficiente de contingencia = 0.584;  $p = 0.000$ ). si los temas son sociales o económicos se corres-

ponde más con el encuadre de consecuencias. En cambio, *los frames* de interés humano y moralidad se vinculan más con los asuntos de tipo cultural.

Si analizamos cada caso en particular, tenemos que, en *El Comercio*, se encuadran los textos relacionados con lo político y social-económico, además de los científicos y tecnológicos en atribución de responsabilidad (58%). Lo cultural está más enfocado en moralidad (40%) seguido de cerca por interés humano (30%). Algo parecido ocurre con *La República*, donde los temas políticos se enfatizan más en la atribución (70%), mientras que los asuntos ligados a lo social o económico se enfocan más que en el anterior en las consecuencias (45%). En cuanto a lo cultural, a diferencia del otro diario, hay más peso en el interés humano (50%) que en la moralidad (30%).

## 5. Discusión

De acuerdo con nuestra hipótesis de trabajo, en el que se elaboró el desarrollo de nuestra investigación, son los eventos políticos, cuando no los desastres naturales, los que ocupan mayor cobertura informativa y espacio en los medios. Con excepción de este tipo de hechos, el cambio climático se convierte en un tema marginal de la agenda mediática (Kitzberger & Pérez, 2009; González, 2012; 2014).

Efectivamente, diarios como *El Comercio* y *La República*, se encargan de dar cobertura a eventos como la COP20, que están muy lejos de ser una panacea para revertir el cambio climático (Tamames, 2010). Fuera de estas conferencias, muy rara vez, se interesan por brindar más atención al problema en cuanto a políticas de prevención o explicaciones proporcionadas por expertos en la materia, reconocidos por su esfuerzo en hallar soluciones para el desarrollo sustentable (Montané, 2015).

Los resultados expuestos señalan que la falta de información, sostenida y visible en el tiempo, con apoyo de fuentes especializadas, lleva a explicar por qué las personas, con excepción de los profesionales con mayor nivel de educación (como lo demuestra, aunque con limitaciones,

el estudio de Marquina, Caballero, Maicelo & Martínez, 2010), no están bien informadas y con dominio de criterios más independientes para el establecimiento de juicios más racionales, y no solo de tipo alarmista o catastrofista, cuyo origen se remonta al uso de fuentes relacionadas a testigos, supervivientes, bomberos, etcétera. (Gallego & Luengo, 2014). Al contrario, posiblemente ese vacío informativo acabaría por llenarse si creemos en el papel que puede cumplir el entretenimiento fácil y accesible de los medios audiovisuales o digitales, pero anodino en cuanto a que no motivaría acciones más concluyentes (D'Adamo, García Beaudox & Freidenberg, 2007). Por lo pronto, existen experiencias interesantes como *Powering a Nation*, creado por un grupo de estudiantes de la Universidad de Carolina del Norte, que se basan en historias atractivas para que a través de una web difundan conocimientos profundos, historias personalizadas, aplicaciones interactivas y datos visuales sobre el cambio climático (Ruel, 2014). ¿Será la fórmula que se necesita para que el lector se preocupe sobre este tema?

Si otra fuera la perspectiva de los diarios sobre el cambio climático, ya que estos medios gozan todavía de mucha credibilidad en información sociambiental (Boykoff & Yulsman, 2013), se establecerían prioridades informativas sobre la situación actual de especies de animales y plantas, el desarrollo de nuevos mecanismos para la conservación *ex situ* (como el mantenimiento de los componentes de la diversidad biológica fuera de sus hábitats naturales), la vigilancia de los cambios en la diversidad en torno a los ecosistemas, la evaluación de las diferencias ecológicas entre ecosistemas relativamente grandes mínimamente afectados y los fuertemente afectados por el hombre y la divulgación de investigaciones para establecer cómo maneja la población sus bienes, entre otros (Ondarza, 2012).

Dicha mirada es hoy más que necesaria, debido a que nuestro país es altamente vulnerable a los efectos del cambio climático, pues, según cálculos del Ministerio del Ambiente: "5,5 millones de peruanos son vulnerables a las lluvias intensas; 2,6 millones están expuestos a las sequías y 5,6 millones lo están a heladas y fria-



jes" (Lanegra, 2017: 39). De hecho, fenómenos como El Niño, de acuerdo a un estudio publicado en octubre de 2013 por la BBC Mundo, y comentado por *Nature*, se incrementarán debido al calentamiento global (Llosa, 2015). La falta de un desarrollo económico asociado a la equidad social y al equilibrio del medio ambiente, podría acentuar aún más los conflictos sociomedioambientales, en torno a la lucha por el control del agua.

## 6. Conclusiones

Pese a que el periodismo constituye un foco de atención prioritario, sobre todo cuando se producen catástrofes, todavía no es el medio de comunicación más adecuado para comprender el binomio naturaleza-sociedad debido a su falta de profundidad y frecuencia (Gess, 2011). Eso se evidencia, como asevera Lanegra (2017), en que los peruanos conocemos muy poco del clima, del tiempo y de los eventos climáticos extremos, tampoco sabemos mucho del cambio climático, razón por la cual seguiremos alterando degradando los servicios que nos brindan los ecosistemas naturales (Canziani, Ferrati & Milano, 2013).

Dentro de ese marco, hemos comprobado en nuestro estudio que los medios de comunica-

ción difunden información, excesivamente baja, sobre el cambio climático. Además, estos expresan un divorcio entre la ciencia y la sociedad, al dar mayor visibilidad, frecuencia y espacio privilegiado a actores políticos y organismos gubernamentales que colaboran en el manejo de posibles soluciones de tipo efectistas (encuadre de atribución de responsabilidad), sobre todo cuando se trata de conferencias o encuentros internacionales como la COP20.

Por otro lado, *El Comercio* y *La República*, utilizan el encuadre de consecuencias económicas o sociales, para dar cobertura a noticias alarmistas o de corte simplemente catastrófico, que llevan a desbordar el tratamiento adecuado de la información social que se supone debe ser, en problemas sociomedio-ambientales, más prospectiva que inmediata, más vinculada a causas y soluciones que a efectos. Lo anterior, posiblemente, se deba a que el trabajo periodístico existe en un entorno caracterizado por un pobre contexto cultural y político. A esto se sumaría la inexistencia de asociaciones de periodistas de información ambiental (como las que ostentan algunos países como España) que promuevan el encuentro y el debate entre los hombres de prensa y expertos sobre este tema a fin de que se propongan o desarrollen nuevas ideas para la mejor narración del cambio climático.

## Referencias bibliográficas

- Ardèvol-Abreu, A. (2015). Framing o teoría del encuadre en comunicación. Orígenes, desarrollo y panorama actual en España. *Revista Latina de Comunicación Social*, 70, 423-450.
- Aruguete, N., & Amadeo, B. (2012). Encuadrando el delito: pánico moral en los periódicos argentinos. *América Latina Hoy*, 62.
- Balvín, D. & López, J. L. (2002). *Medio ambiente, minería y sociedad: Una mirada distinta*. Lima: Labor.
- Barrios, M. M., Cabrera, J. A., & Vega-Estarita, L. (2017). El cambio de paradigma en la cobertura informativa de la gestión de riesgo de desastres. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (136), 129-144.
- Boykoff, M. T., & Yulsman, T. (2013). Political economy, media, and climate change: sinews of modern life. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 4(5), 359-371

- Canziani, G., Ferrati, R. & Milano, F. (2013). ¿Por qué nos importa el funcionamiento de los ecosistemas? En: P. Canziani & G. Canziani (Coords.), *Cambio global. La humanidad ante la creación*. Buenos Aires: Lumen.
- D'Adamo, O., Beaudoux, V. G., & Freidenberg, F. (2007). *Medios de comunicación y opinión pública*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana.
- Delgado, G.C. (2013). Cambio climático y megaurbes latinoamericanas. Una revisión desde la ecología política y el metabolismo urbano. En: G.C. Delgado, M. Espina & H. Sejenovich (Coords.), *Crisis socioambiental y cambio climático*. Buenos Aires: Clacso.
- Entman, R. (1993). Framing: toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication* 43, 51-58.
- Escobar, A. & Flores, A. (2014). *Ecología y medio ambiente*. México: McGraw-Hill Education.
- Gallego, J., & Luengo, M. (2014). *Periodismo social*. Madrid: Síntesis.
- Gess, H. (2012). Climate change and the possibility of 'slow journalism'. *Ecquid novi: African journalism studies*, 33(1), 54-65.
- Gibson, T. A., Craig, R. T., Harper, A. C., & Alpert, J. M. (2016). Covering global warming in dubious times: Environmental reporters in the new media ecosystem. *Journalism*, 17(4), 417-434.
- González, L. (2012). El cambio climático en la prensa local. Agenda informativa, valores noticiosos y encuadres periodísticos en dos diarios argentinos. *Razón y palabra*, 17(80).
- González, L. (2014). El framing como legitimación de la política climática: Encuadres del cambio climático en la prensa argentina y brasileña durante las conferencias de Doha y Varsovia. Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social. *Disertaciones*, 7(1).
- Hermelin, D. (2007). Los desastres naturales y los medios en Colombia: ¿información para la prevención? *Gestión y Ambiente*, 10(2), 101-108.
- Jiménez, D. L. & Reinoso, J. (2016). De consumidores a productores: Análisis comparativo de las teorías de la Media Ecology y la Ecología Humana de la Comunicación con base en el fenómeno de crecimiento del consumo y producción de contenidos en Internet en los estudiantes ecuatorianos. *Razón y Palabra*, 20(95), 679-708.
- Kitzberger, P., & Pérez, G. J. (2009). El tratamiento del cambio climático en la prensa latinoamericana. *Diálogo Político*, 26(3), 33-49.
- Lanegra, I. (2017). *¿Qué es el cambio climático? Calentamiento global y sociedad*. Lima: Planeta.
- Llosa, J. (2015). *Cambio climático. Una mirada desde nuestro espacio, nuestras esperanzas, nuestras denuncias y propuestas*. Lima: Fondo Editorial USIL.
- Marquina, P., Caballero, S., Maicelo, G. & Martínez, L. (2010). *Intención de consumo responsable en profesionales de Lima Metropolitana*. Lima: Cengage Learnig y Centrum PUCP.
- Martini, S. (2000). *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Buenos Aires: Norma.
- Méndez-Rubio, A. (2008). *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*. Valencia: PUV.
- Montané, R. (2015). *Ecología y conservación ambiental*. México: Trillas.
- Ondarza, R. (2012). *Ecología. El hombre y su ambiente*. México: Trillas.
- Park, D. J. (2017). United States news media and climate change in the era of US President Trump. *Integrated environmental assessment and management*, 14(2), 202-204.

- Peralta, D. & Urtasun, M. (2007). *La crónica periodística. Lectura crítica y redacción*. Buenos Aires: La Crujía.
- Postigo, J. & Young, K. (Eds.) (2016). *Naturaleza y sociedad. Perspectivas socio-ecológicas sobre cambios globales en América Latina*. Lima: Desco, IEP e INTE-PUCP.
- Roger, O. & Buil, P. (2014). *Manual de comunicación ambiental. Del greenwashing a la sostenibilidad*. Pamplona: Eunsa.
- Ruel, L. (2014). Involucrar al público en historias sobre el cambio climático y el medio ambiente. El uso de herramientas de comunicación para crear historias profundas, personales, interactivas y visuales. En: B. León (Coord.), *Periodismo, medios de comunicación y cambio climático*. Salamanca: Comunicación Social.
- Sánchez Vilela, R. (2013). Medios de comunicación y cultura: *Frame analysis* para el estudio de la recepción. *Luciérnaga*, (10), 41-54.
- Semetko, H. A., & Valkenburg, P. M. (2000). Framing European politics: A content analysis of press and television news. *Journal of communication*, 50(2), 93-109.
- Tamames, R. (2011). *El grito de la tierra: biosfera y cambio climático*. Barcelona: RBA.
- Tel, P. S. (2014). La divulgación ambiental frente al cambio climático en la provincia de camagüey, Cuba. *Pensar La Publicidad*, 8(2), 153-165.
- Toledano, S., & Ardèvol-Abreu, A. (2013). Los medios ante las catástrofes y crisis humanitarias: Propuestas para una función social del periodismo. *Comunicación y Sociedad*, 26(3), 190-213.
- Tuchman, G. (1978). *Making News: a study in the construction of reality*. New York: The Free Press.
- Valera, L. (2016). El sesgo mediocéntrico del framing en España: una revisión crítica de la aplicación de la teoría del encuadre en los estudios de comunicación. *Revista de Estudios de Comunicación Zer*, 21(41), 13-31.

#### ▾ Sobre el autor

**Carlos Gonzales-García** es profesor ordinario de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). Pertenece al grupo de investigación MediaLab UNMSM. Líneas de investigación: Tecnologías de la información y desarrollo de la investigación académica y científica. Campañas electorales, mensaje político y medios de comunicación.

#### ▾ ¿Como citar?

González-García, C. (2018). Tratamiento periodístico del cambio climático en los diarios peruanos El Comercio y La República (2013-2017). *Comunicación y Medios*, (38), 26-36.



# Evolución del género de las miniseries en la televisión española contemporánea (1980-2012)

## *Contemporary Spanish TV Miniseries: Their Evolution (1980-2012)*

**Gema Bellido-Acevedo**

Universidad de la Santa Cruz, Roma, Italia  
gbellidoacevedo@gmail.com

---

### Resumen

Este artículo, partiendo de la definición del género de la miniserie, se propone estudiar la evolución del mismo en la televisión española y las principales características de las miniseries españolas contemporáneas. Se ha elegido como objeto de estudio las miniseries televisivas porque se trata de un género que, respecto a otros, aún ha sido poco estudiado en el ámbito académico. Lo estudiaremos desde sus inicios y, posteriormente, nos centraremos en analizar las miniseries que se realizaron desde el año 2000 hasta el 2012, período de la consolidación del género en España, deduciendo de ese análisis las características que favorecieron su éxito. Para ello, se utilizarán *rankings* de las ficciones televisivas más vistas en España durante la primera década del siglo XXI.

### Palabras clave

Miniseries, televisión, estrategias de producción, ficción, no ficción.

### Abstract

*This article seeks to study the evolution of the genre of contemporary Spanish televised miniseries and its principle characteristics. Taking the definition of this genre as our starting point, we chose contemporary Spanish miniseries as our object of study, given that few academic studies have considered it until now. We focus our analysis on the miniseries produced between 2000 and 2012, a period during which the genre consolidated in Spain, and from this analysis, we identify the characteristics that explain its success. We will also analyze the rankings of the most-watched shows in Spain during the first decade of the 21st century.*

### Keywords

*Miniseries, television, production strategies, fiction, non-fiction.*

## 1. Introducción

El artículo resume la historia de las miniseries, estableciendo el origen del género y centrándose en el desarrollo del mismo en la televisión española. Las miniseries son un producto de difícil definición y acotamiento. A lo largo de su existencia, han sido utilizados muchos términos para su denominación y esto ha generado la ausencia de un único concepto que sirva para unificar y clarificar su estudio. Habitualmente las miniseries se confunden con las *tv movies* o con las series y se les llama indistintamente de todos estos modos.

He definido<sup>1</sup> las miniseries como “género televisivo cuyo relato está articulado según la retórica narrativa de la ficción. Está compuesto de dos o más capítulos (nunca más de diez<sup>2</sup>) que guardan dependencia narrativa entre ellos, con un final cerrado, un número de capítulos fijado desde la fase de preproducción y sin posibilidad de aumentar, y con una factura visual cinematográfica”. Partiendo de este presupuesto, cuando se hable de miniseries en el presente artículo se hará siempre en relación a esta definición.

Se elige como objeto de estudio las miniseries televisivas porque se trata de un género que, respecto a otros, aún ha sido poco estudiado en el ámbito académico. Por ello, es interesante explorar la evolución que ha sufrido desde los inicios de la pequeña pantalla y determinar las causas de la proliferación de miniseries en los últimos años.

En el artículo se estudia el inicio del género en Estados Unidos y en España, se analizan las miniseries de los años 80 hasta el 2000, período en el que género sufre transformaciones en algunos de sus rasgos (duración, temáticas o producción) y el período de máximo apogeo en las cadenas españolas (2000-2012).

Se parte de la hipótesis de que el género ha ido evolucionando a lo largo del tiempo y que, en la actualidad, hay un especial interés por producir miniseries basadas en la realidad, interés motivado principalmente por los índices

de audiencia que tienen las ficciones basadas en lo factual. En el artículo, se exploran también las causas del aumento de la historia en la televisión actual.

## 2. Discusión Teórica

### 2.1. Ficción y no ficción en televisión

Una de las hipótesis al inicio de este trabajo de investigación es que en la televisión actual, y de modo específico las miniseries, se acude cada vez más a lo factual como inspiración para la ficción. La explicación de este fenómeno la encontramos en el propio discurso televisivo, que no tiene límites bien definidos. Estamos ante una televisión cada vez más lúdica, que juega con la representación de la realidad, se sitúa en la frontera de los géneros y categorías y se caracteriza por su fuerte fragmentación e hibridación (Imbert, 2010:156). El éxito de esta tendencia que se acerca a la “telerrealidad” puede testimoniar una búsqueda lúdica de la autenticidad de nuestras sociedades.

Edgerton (2001: 1-2) determina las causas que explican el aumento de la presencia de la historia en la televisión actual. En primer lugar, constata que la televisión es la principal fuente por la que muchas personas aprenden la historia hoy día. Se debe entender este medio de comunicación como el primer canal por el que los niños y adultos se forman una idea acerca del pasado. En segundo lugar, la historia en televisión es actualmente un gran negocio. Los contenidos televisivos que tratan sobre acontecimientos históricos cosechan buenas audiencias, lo que lleva a las cadenas de televisión a explotar estos formatos y a copiarlos de unas a otras. Edgerton, finalmente, considera que la televisión es capaz de ejercer una fuerte influencia en los tipos de representación histórica que se muestran gracias a sus características técnicas y estéticas.

Finalmente, como premisa, hay que considerar que la representación de la realidad en las miniseries no muestra la historia en sí misma, sino el pasado pensado para ser reproducido en

una ficción (Platt, 2008: 19), entre otras razones porque los programas televisivos de ficción que relatan la historia apelan más a las emociones a través del impacto visual que a argumentos o razones, y por eso mismo, escogen la ficción como modo de narrar.

## 2.2. El origen de las miniseries

El origen exacto de la emisión de miniseries televisivas está poco claro. Por un lado, se podría afirmar que el género comenzó en Estados Unidos con la emisión en la cadena ABC de *The Rise and Fall of the Third Reich* (Auge y Caída del Tercer Reich) emitida en 1966 y producida por David L. Wolper. Esta serie está basada en el libro de William L. Shirer y narra la historia de Alemania desde 1938 hasta 1946. A pesar de que este producto audiovisual utiliza algunos recursos narrativos propios del cine como el uso del montaje de las imágenes otorgando al relato un ritmo ágil, no se puede considerar *Auge y caída del Tercer Reich* una miniserie por varios factores. El primero y más importante, porque tiene muchos más elementos propios de la narrativa documental que de la ficción, entre los que cabe destacar la existencia de un narrador, que, sirviéndose de una voz en *off*, hace que avance el relato. Aunque este recurso puede ser utilizado en la ficción, como de hecho sucede en películas como *All about Eve* (1950, Estados Unidos), en los documentales todo el peso narrativo está apoyado en la voz en *off*, tal y como ocurre en *Auge y Caída del Tercer Reich*. Por otro lado, en esta producción los acontecimientos se construyen a partir de fotografías y vídeos de archivo, que representan la historia basándose en material histórico preexistente. Además, diferentes personajes reales (historiadores y expertos) aparecen hablando a cámara a modo de testimonios, un recurso más cercano al tratamiento narrativo propio del documental.

Autores como Patricia Diego (2004: 422) establecen el comienzo del género en el Reino Unido con títulos como *La saga de los Forsythe* (*The Forsythe saga*, 1967), *Civilización* (*Civilisation*, 1969), *Elisabeth R.* (1971) o *Las seis esposas de Enrique VIII* (*Henry VIII and his six wives*, 1970).

La saga de los *Forsythe*, producida en 1967 por la BBC cuenta las vicisitudes de los principales miembros de una familia británica de clase media-alta de finales del siglo XIX. Aunque se la pueda considerar como la primera miniserie, podría tratarse, más bien, de un ejemplo de serial televisivo de continuidad, principalmente por su extensión (26 capítulos), que condiciona la estructura narrativa.

*Civilización* se emitió en la misma cadena inglesa durante el año 1969. Constaba de 13 capítulos de 50 minutos de duración que, con una retórica cercana al documental, repasaba en cada capítulo la historia de occidente a través del arte y la cultura. En este artículo, se decide no considerarlo una miniserie por su temática documental y porque cada uno de los capítulos es totalmente independiente y autoconclusivo, es decir, tiene un final cerrado y en cada capítulo concreto no se hace referencia ni al anterior ni al posterior, mientras que una de las características de las miniseries es que cada uno de sus capítulos, excepto el último, tiene un final abierto, que se continúa en el siguiente capítulo. Esta misma objeción se podría poner a *Las seis esposas de Enrique VIII*.

Según Patricia Diego (2004), el género inglés se exportó a EE.UU. en la década de los setenta donde se producen algunas miniseries como *Hombre rico, hombre pobre* (*Richman, poorman*, 1976), *Raíces* (*Roots*, 1977) y *Holocausto* (*Holocaust*, 1978). Muchos consideran *Hombre rico, hombre pobre* como la primera miniserie de la historia (Crebeer, 2008) pero podría decirse que tiene una estructura más cercana a la de la serie ya que consta de dos temporadas y treinta y seis capítulos en total.

*Raíces*, es considerada el primer éxito masivo del género de las miniseries y, desde mi punto de vista, también la primera miniserie de la historia del género. De hecho, el estreno de esta producción supuso que se utilizara por primera vez la denominación de "miniserie". Tiene una factura visual cinematográfica y es una historia con un claro final, que no se presta a más capítulos, característica propia del género.

En España, siguiendo el ejemplo de las producciones literarias de la BBC y de las cadenas de televisión norteamericanas, en los años sesenta se produjeron algunos productos audiovisuales cercanos a las miniseries. Anteriormente, durante la década de los cincuenta, se hicieron numerosos programas cuya finalidad era trasladar el teatro a la televisión. Éstos pueden ser antecedentes directos de este género en este país. Así, surgieron espacios como *Primera Fila*, *Estudio 1*, *Gran Teatro*, *Fila Cero*, etc. (Bernard, 2017).

En septiembre de 1966 el Director General de Radiodifusión y Televisión, Jesús Aparicio Bernal, defendió como futura línea de trabajo para Televisión Española (TVE) la realización de series y telefilmes de producción propia. *Diego de Acevedo* es la primera serie grabada que realizó Televisión Española y se emitió en la temporada 1966-1967. Como explica Josep M<sup>a</sup> Baget (1993: 177-178) era la primera parte de un ambicioso proyecto que llevaba el título de "historias de la gente ibérica", sin embargo, el proyecto no llegó a realizarse por la enfermedad de Luis de Sosa, su guionista y asesor histórico, que falleció poco tiempo después.

En la década de los sesenta, TVE produce dramáticos y seriales de gran prestigio y calidad, que merecen la concesión de numerosos premios internacionales. El motivo por el que se ha destacado en este apartado el caso de *Diego de Acevedo*, es por considerarlo un antecedente de las miniseries contemporáneas que vemos en nuestras pantallas actualmente, donde la historia juega un importante papel como base de la ficción.

### 3. Metodología

La metodología utilizada en el artículo se basa principalmente en la revisión bibliográfica y audiovisual. Además, se han seleccionado algunas miniseries televisivas que se comentan sucintamente a partir de la técnica del análisis textual. La selección se ha hecho según criterios de relevancia de los productos tanto por calidad y éxito comercial (índices de audiencia) como por el interés que suponen en el estudio del nacimiento y

la evolución del género desde los años 80 hasta la década del 2000, objeto de este artículo.

Para estudiar el nacimiento de las miniseries se han elegido las siguientes miniseries: *The Rise and Fall of the Third Reich* (1966, ABC), *Diego de Acevedo* (1966, TVE), *The Forsyte Saga* (1967, BBC), *Civilisation* (1969, BBC) y *Roots* (1977, ABC) y se han visualizado los capítulos necesarios para el análisis, a través de YouTube. Se han elegido éstas porque, como hemos visto, son las que algunos de los autores que han estudiado el género (Diego, 2004; Crebeer, 2008) coinciden en señalar como antecedentes de las miniseries actuales.

Para el estudio de la evolución del género desde los años 80 hasta el 2012 se han seleccionado las siguientes miniseries: *Cervantes* (1981, TVE), *Lorca, muerte de un poeta* (1987, TVE), *La forja de un rebelde* (1990, TVE), *Celia* (1993, TVE), *Padre Coraje* (2002, Antena 3), *23 F, el día más difícil del Rey* (2009, TVE), *Ojo por ojo* (2010, TVE), *Taracón. El quinto mandamiento* (2010, TVE-Canal 9), *Raphael* (2010, Antena 3), *La Duquesa* (2010, Telecinco), *Felipe y Letizia* (2010, Telecinco), *Operación Malaya* (2011, TVE), *Sofía* (2011, Antena 3). Todas ellas se han visualizado a través de las páginas web de las cadenas de televisión. Se ha procurado elegir algunas miniseries representativas de cada década, ya sea por la temática en la que se basa el guion o por el impacto mediático y social que tuvieron cuando se emitieron. De la década de los 80, se ha seleccionado *Cervantes* y *Lorca, muerte de un poeta*, porque interesaba explicar la función vehicular que cumplían algunas de estas producciones. En la década de los 90 se han estudiado *La forja de un rebelde* y *Celia*. Ambas tuvieron unos índices de audiencia elevados pero, al mismo tiempo, son muy diferentes en cuanto al contenido. Mientras que *La forja de un rebelde* se basa en un personaje real y es un homenaje a los exiliados y reprimidos por la dictadura franquista, *Celia* se basa en las novelas homónimas de Elena Fortún. *Padre Coraje* es, desde mi punto de vista, la producción que supone un punto de inflexión en la evolución de las miniseries en la televisión española. Esta miniserie emitida en 2002 marcó la pauta para las producciones que se realizarían a partir de ese

momento y que tuvo el culmen de popularidad durante el período 2009-2012. De hecho, en este artículo se ha elegido estudiar un mayor número de miniseries de estos años –ocho en total- para que el análisis fuera representativo, dado el elevado número de producción de miniseries en ese período, y, además, porque interesaba estudiar qué características comunes tenían estas miniseries, porqué habían tenido éxito y qué criterios habían seguido las cadenas para elegir priorizar este género respecto a otros géneros de ficción.

En la siguiente tabla de elaboración propia (ver Tabla 1) se exponen las producciones elegidas para el análisis. Como se puede ver, existe una clara evolución en cuanto al número de capítulos, que ha ido disminuyendo con el tiempo. Más adelante, explicaremos el porqué de este cambio y estudiaremos las características comunes que en la actualidad tienen estas producciones y que hace que se las pueda englobar bajo el concepto de miniserie.

**Tabla 1:** Producciones audiovisuales elegidas para el análisis.

	Título	Año	Canal	Número de capítulos	Miles espectadores
1	<i>The Rise and Fall of the Third Reich</i>	1966	ABC	3	-
2	<i>Diego de Acevedo</i>	1966	TVE	13	-
3	<i>The Forsyte Saga</i>	1967	BBC	26	18000 (capítulo final)
4	<i>Civilisation</i>	1969	BBC	13	2500
5	<i>Roots</i>	1977	ABC	8	80000
6	<i>Cervantes</i>	1981	TVE	9	-
7	<i>Lorca, muerte de un poeta</i>	1987	TVE	6	-
8	<i>La forja de un rebelde</i>	1990	TVE	6	6.000
9	<i>Celia</i>	1993	TVE	6	7.000
10	<i>Padre Coraje</i>	2002	Antena 3	3	4.647
11	<i>23F, el día más difícil del Rey</i>	2009	TVE	2	6.718
12	<i>Ojo por ojo</i>	2010	TVE	2	2.495
13	<i>Tarancón, el quinto mandamiento</i>	2010	TVE/Canal 9	2	3.042
14	<i>Raphael</i>	2010	Antena 3	2	2.436
15	<i>La Duquesa</i>	2010	Telecinco	2	4.186
16	<i>Felipe y Letizia</i>	2010	Telecinco	2	4.637
17	<i>Operación malaya</i>	2011	TVE	2	2.091
18	<i>Sofía</i>	2011	Antena 3	2	1.939

Como parte del estudio, a lo largo del artículo se presentan diferentes tablas de elaboración propia que permiten analizar la presencia de miniseries en la televisión española, sus temáticas principales y los índices de audiencia, lo que servirá para establecer cuáles son las características del género en la actualidad y qué busca la audiencia cuando consume este tipo de productos.

## 4. Análisis de resultados

### 4.1. La transformación del género en España

#### 4.1.1 Los años setenta

En los años setenta comienza a producirse un boom de la ficción en TVE debido a varios motivos. En primer lugar, el nacimiento del Segundo Canal de Televisión Española en 1966, cuya consolidación se produce a lo largo de los años setenta, tuvo mucha importancia en el desarrollo de los dramáticos (García-Serrano, 1996: 75) ya que apostaba en su programación por contenidos más innovadores dirigidos a un público minoritario en sus comienzos, que se reducía a aquellos que recibían la señal. Además, este hecho suponía el abandono de la realización típicamente teatral de los dramáticos producidos hasta la fecha, ya que se había incorporado una nueva generación de realizadores a la Segunda Cadena, que aportaba el estilo y las ideas aprendidas en la Escuela de Cine, lugar del que muchos procedían.

Fue el origen de producciones como *El pícaro* (1974), *Los Comuneros* (1978), *Cañas y barro* (1978), *El Camino* (1978) y *La Barraca* (1979). TVE iniciaba la práctica de adaptar para televisión grandes novelas de autores españoles de los siglos XIX y XX, cuyo gran apogeo sucedió durante la siguiente década. Todas estas producciones comparten elementos que hablan de una gradual consolidación del género en las pantallas españolas: factura visual cinematográfica, aumento de los presupuestos de produc-

ción, número de capítulos reducidos y ya fijados desde la fase de preproducción y un claro final que no se presta a un posterior desarrollo de más capítulos.

Otro motivo que propició el aumento de la ficción era la hegemonía total de la cadena pública<sup>3</sup>. Según un estudio realizado por el Ministerio de Cultura de España, ver la televisión era la actividad cultural preferida por el 87,9 % de los españoles<sup>4</sup>. Así se entiende que contenidos de televisión como los que venimos comentando tuvieran tan buena acogida por parte del público y, en consecuencia, TVE decidiera continuar con su producción.

La mayoría de las ficciones históricas producidas por TVE hacia finales de la década de los setenta y ochenta tienen una función vehicular, es decir, se utilizaba la ficción televisiva como vehículo para rescatar del pasado nuevos valores políticos y sociales relacionados con el ideario democrático liberal sobre el que se fundaba la Transición (López, 2009: 17). Estas ficciones con fines políticos o ideológicos se sirven de la realidad histórica para construir también una comprensión cultural (Ruoho, 2012), transmitiendo una determinada forma de interpretar el presente, teniendo como referencia el pasado.

En 1979 el Ministerio de Cultura, responsable entonces de la dirección de TVE, concedió un crédito de 1.300 millones de pesetas para promover la cooperación entre cine y televisión, mediante la financiación de "la producción cinematográfica de series para ser emitidas por la pequeña pantalla" (Palacio, 2006a). El acceso a este dinero incluía condiciones específicas, además de la de colaboración: se daría preferencia a proyectos de series basadas en las grandes obras de la literatura española (Palacio, 2002). Esto conllevó un aumento de la producción en ficción y, específicamente, en miniseries, durante la década de los 80.

#### 4.1.2 Los años ochenta

Los años ochenta constituyen una época de gran producción de miniseries, la mayoría de ellas con origen literario como *Fortunata y Ja-*



cinta de Benito Pérez Galdós (1980), *La plaza del diamante* de Mercé Rodoreda (1981), *Los gozos y las sombras* de Torrente Ballester (1982), *Juanita la larga* de Juan Valera (1982), *El mayorazgo de Labraz* de Pío Baroja (1983), entre otras. Muchas se inspiraban en personajes reales como *Ramón y Cajal* (1982), *Los desastres de la guerra* (1982), *Goya* (1985) o *Miguel Servet* (1988). Dentro de estas, determinadas miniseries revisaban el pasado doloroso y reciente de la Guerra Civil (Hernández-Corchete, 2011) como sucedía en *Cervantes* (1981), *Teresa de Jesús* (1984) o *Lorca, muerte de un poeta* (1987). Finalmente, algunas tenían una temática original de lo que es un ejemplo *La máscara negra* (1981).

*Cervantes*, estrenada en 1981 es un ejemplo de la función vehicular comentada más arriba. Esto se muestra en las referencias implícitas y las comparaciones que se pueden establecer entre el tiempo de Cervantes y los años ochenta. El descubrimiento de la europeidad en España es un ejemplo de esto, pero, también, hay referencias al franquismo en el Santo Oficio. Cervantes conoce en el extranjero lo que no podía conocer en la oscura y cerrada España del siglo XVI y esto es lo que pasa en los ochenta, que España empieza a abrirse a las costumbres y usos europeos (López, 2009: 17).

Dentro de esta misma línea de producción, cuya motivación es proponer determinados temas a la opinión pública mediante el recurso a la ficción, encontramos otra producción significativa: *Lorca, muerte de un poeta*. Dirigida por Juan Antonio Bardem, en la serie se representa a Lorca como un mártir de la democracia española (López, 2009), legitimando el tema de la homosexualidad.

#### 4.1.3. Los años noventa: desarrollo de las principales características de las miniseries españolas contemporáneas

En la década de los noventa algunas miniseries nacionales destacaron por su alta calidad. *Don Quijote de la Mancha* (1992) y *La forja de un rebelde* (1990) son dos ejemplos. En esta última

hay algunos recursos narrativos que persiguen indicar la veracidad del relato, y que serán utilizados en algunas de las miniseries contemporáneas, como la fotografía en blanco y negro de Arturo Barea -autor del libro y protagonista de la historia- sobre la que pasa un texto al final de la serie, la inclusión de la fecha y el lugar donde se producen los hechos, etcétera. También, mediante comentarios del narrador o de otros personajes, se incluyen noticias en la radio y fotos de páginas de periódicos como *El Imparcial* o *Mundo Obrero* sobrepuestas sobre imágenes que refuerzan lo que en ellas se dice. Por otra parte, se hace referencia directa a sucesos históricos como el Golpe de Estado de Primo de Rivera, el asesinato de Calvo Sotelo y el levantamiento militar del 18 de julio del 1936, que supuso el inicio de la Guerra Civil Española.

En 1993 se estrenaba *Celia*, adaptación de las novelas homónimas escritas en los años veinte y treinta. Actualmente, se puede ver íntegramente en la página web de TVE ([www.rtve.es](http://www.rtve.es)), al igual que otras series literarias<sup>5</sup>.

Más cercano todavía al concepto actual de miniserie es *Lucrecia*, considerada habitualmente como la primera miniserie de televisión en España. Fue emitida en enero de 1996 por Antena 3 en horario de sobremesa y obtuvo un share del 27,1%. Narra el asesinato de la dominicana Lucrecia Pérez en los aledaños de la discoteca *Four Roses* de Aravaca (Madrid) a manos de un grupo de exaltados de extrema derecha.

#### 4.1.4. Desde el año 2000 hasta el año 2012: la consolidación del género en las cadenas españolas

El verdadero auge de las miniseries en España se ha producido en la década anterior. En 2002 se estrenaba en Antena 3 *Padre Coraje*, con una media de 30,1 % de cuota de pantalla (4,6 millones de espectadores) por capítulo. El argumento se basa en una historia real ocurrida en Jerez de la Frontera, donde tuvo lugar un asesinato en una gasolinera. Esta miniserie fue todo un éxito y constituye la explicación de lo que ocurre hoy día, donde encontramos en la programación de

las grandes cadenas nacionales unas seis producciones de miniseries cada año.

Algunos autores ven en Antena 3 la cadena pionera en la revitalización de este género en los albores del siglo XXI. Su apuesta por las miniseries ha sido el resultado de una estrategia de programación específica, en la que los responsables de la cadena han valorado la flexibilidad del género, la relativa rapidez entre su diseño y emisión, la capacidad de la miniserie para ser presentada en forma de “estreno absoluto” y su importancia en la formación de la imagen corporativa de la cadena (Rueda-Laffond & Coronado-Ruiz, 2009: 82).

En el año 2009, con el estreno de 23F, el día más difícil del Rey el género consiguió consolidarse en el panorama televisivo español. En la siguiente tabla (Tabla 2) podemos ver el ranking por miles de espectadores de las miniseries en el 2009.

**Tabla 2:** miniseries más vistas en el año 2009.

	<b>Títulos</b>	<b>Canal</b>	<b>Miles</b>
1	23F, el día más difícil del Rey	TVE 1	6706
2	Un burka por amor	Antena 3	4010
3	Marisol	Antena 3	3423
4	Paquirri	Telecinco	3229
5	Días sin luz	Antena 3	3215
6	Lola, la película	Antena 3	3043
7	Sara, no estás sola	TVE 1	2983
8	Una bala para el Rey	Antena 3	2610
9	El bloke, Coslada cero	TVE 1	2281
10	23F: Historia de una traición	Antena 3	2187
11	La ira	Telecinco	1976
12	20N: los últimos días de Franco	Antena 3	916

Fuente: Tabla de elaboración propia a partir de datos de TNS Audiencia de Medios.

La temporada 2009-2010 fue el escenario para numerosos estrenos de miniseries en las cadenas de televisión españolas (ver Tabla 3). *Ojo por ojo*, emitida por TV3 y TVE en junio de 2010 está ambientada en la Barcelona de los años

veinte, con el trasfondo del anarquismo y los enfrentamientos sociales de la época.

*Tarancón. El quinto mandamiento* –miniserie dirigida por Antonio Hernández y protagonizada por Pepe Sancho, sobre la vida del cardenal Vicente Enrique Tarancón y el papel que jugó en la Transición española como presidente de la Conferencia Episcopal– es una coproducción entre Canal 9 y TVE. Canal 9 estrenó el lunes 20 de diciembre de 2010 la miniserie que registró una audiencia media del 12,8%. TVE emitió esta miniserie en diciembre de 2011 y se convirtió en la miniserie de la cadena más vista durante ese año.

*Raphael*, se emitió en Antena 3 en septiembre de 2010 y acumuló un 13.7% de *share*. Trataba de reflejar una época muy concreta de la vida del cantante pero, a pesar de la abundante promoción que realizó la cadena, no tuvo el éxito de audiencia que se esperaba.

*La Duquesa*, protagonizada por Adriana Ozores, es un biopic<sup>6</sup> de la vida de la Duquesa de Alba que dio lugar a dos miniseries (La Duquesa, La Duquesa II). La primera, tuvo una audiencia media de 4.185.500 espectadores. La secuela, estrenada en 2011, consiguió poco más de la mitad de espectadores (2.138.000), aunque generó mucha polémica por la oposición de la protagonista a que se emitiese.

Pero sin duda la miniserie que más dio que hablar en 2010 fue *Felipe y Letizia*, emitida por Telecinco en octubre. Logró alcanzar el primer puesto en el ranking de las miniseries más vistas del año, aunque también fue protagonista por las críticas que recibió en medios de comunicación y redes sociales, acerca de la poca credibilidad del guion y de los personajes.

Entre los veinte mejores estrenos de 2010 (Tabla 4), tanto de ficción como de entretenimiento, logran hacerse con un puesto un total de siete miniseries. Este dato nos llevar a concluir la progresiva aceptación del género por parte de la audiencia. En esta tabla, además, se percibe el predominio de la ficción en las cadenas de televisión del país.

**Tabla 3:** Miniseries más vistas año 2010.

<b>Títulos</b>	<b>Cadena</b>	<b>Cuota (%)</b>	<b>Espectadores</b>
Felipe y Letizia, deber y querer	Telecinco	22.6	4.637
La duquesa	Telecinco	22.1	4.186
El Pacto	Telecinco	20.2	3.769
La Huella del Crimen	TVE 1	17.2	3.464
Farmacia de Guardia, la última guardia	Antena 3	16.2	3.122
Amar en tiempo revueltos. Alta traición	TVE 1	15.0	3.059
Adolfo Suárez el Presidente	Antena 3	15.9	2.944
Alfonso, El Príncipe maldito	Telecinco	17.3	2.897
La Princesa de Éboli	Antena 3	15.4	2.646
Ojo por Ojo	TVE 1	13.1	2.495

Fuente: Tabla elaboración propia a partir de datos de Kantar Media.

**Tabla 4:** Ranking mejores estrenos año 2010.

	<b>Títulos</b>	<b>Canal</b>	<b>Miles</b>
1	Hispania, la leyenda	Antena 3	4768
2	Felipe y Letizia	Telecinco	4270
3	La Duquesa	Telecinco	4182
4	Las chicas de oro	TVE	4073
5	Gran reserva	TVE	4041
6	La escobilla naciocal	Antena 3	3715
7	Los protegidos	Antena 3	3678
8	GH: el reencuentro	Telecinco	3665
9	¡Más que baile!	Telecinco	3573
10	El pacto	Telecinco	3483
11	El club del chiste	Antena 3	3441
12	Gavilanes	Antena 3	3374
13	Adolfo Suárez, el presidente	Antena 3	3059
14	Ojo por ojo	TVE	2867
15	Alfonso, el príncipe maldito	Telecinco	2860
16	La princesa de Éboli	Antena 3	2844
17	Volver con...	TVE	2737
18	Cántame una canción	Telecinco	2656
19	Tierra de lobos	Telecinco	2626
20	Karabujdan	Antena 3	2592

Fuente: Tabla elaboración propia a partir de datos de Formula TV.

**Tabla 5:** Miniseries más vistas año 2011.

Títulos	Cadena	Cuota (%)	Espectadores
El Ángel de Budapest	TVE1	18.7	3.432
Tarancón, el quinto mandamiento	TVE1	18.2	3.042
Tita Cervera, la Baronesa	Telecinco	17.5	2.918
Rocío Dúrcal, Volver a verte	Telecinco	14.3	2.768
La Duquesa 2	Telecinco	11.4	2.186
11M, para que nadie lo olvide	Telecinco	13.6	2.144
Amar en tiempo revueltos. La muerte a escena	TVE1	13.0	2.118
Sofía	Antena 3	9.7	1.939
Hoy quiero confesar	Antena 3	10.0	1.735
Alakrana	Telecinco	9.3	1.702

Fuente: Tabla elaboración propia a partir de datos de Kantar Media.

A lo largo del año 2011 continuó la tendencia a la producción de miniseries por parte de las cadenas (ver Tabla 5). *Operación Malaya*, levantó muchas críticas por parte de los abogados que trabajaban en el caso real en el que se basa el argumento ya que, como exponían, el "ente público RTVE ha programado la serie coincidiendo con las sesiones de la vista oral del juicio por el principal caso de corrupción municipal de la democracia, donde se mezcla ficción y realidad sin advertir al espectador" (Esparza, 2011).

Sofía se estrenó en enero de 2011. Narra la juventud de Sofía de Grecia, Reina de España. Nadia de Santiago es la protagonista de este *biopic* que logró una audiencia del 9.6 % de media, un registro muy discreto para lo que se esperaba.

Otros *biopics* estrenados en 2011 fueron *Tita Cervera, la Baronesa* y *Rocío Dúrcal, volver a verte*. Se emitieron en Telecinco, que se ha ido especializando en la producción de biografías de personas cercanas al mundo del espectáculo.

Como se puede apreciar, la gran mayoría de estas producciones televisivas, están basadas en acontecimientos reales de la historia reciente de España, predominando dentro de éstas, los llamados *biopic*. Mercedes Gamero, directora de Antena 3 Films, explica los parámetros que siguen para la producción de las miniseries: "Elegimos temas que estén en la memoria colectiva, con gente muy querida por la audiencia y sobre la que podamos contar facetas menos conocidas de su perfil público"<sup>7</sup>. Esta estrategia se puede percibir al analizar el género y la temática de las miniseries más vistas desde 2008 hasta abril de 2012 (ver Tabla 6).

Como se aprecia en la tabla anterior, de las 51 miniseries más vistas en el período 2008-2012, 38 corresponden a una temática basada en hechos o personajes reales. Se observa, por tanto, una clara tendencia en las miniseries españolas contemporáneas al recurso a lo factual. Esta tendencia a acudir a la ficción como modo de representar y conocer la realidad, puede estudiarse como parte esencial de nuestra cultura moderna (Williams, 2003).

**Tabla 6:** Las miniseries más vistas 2008-2012.

			<b>T. Individuos</b>		
	<b>Programa</b>	<b>Año</b>	<b>Género</b>	<b>Miles</b>	<b>Shares</b>
TVE1	23F, el día más difícil del Rey	2009	Basada en hechos reales	6.718	33,6
A3	El castigo	2008	Basada en hechos reales	5.105	27,2
T5	Felipe y Letizia, Querer y Deber	2010	Basada en hechos reales	4,637	22,6
T5	La Duquesa	2010	Biopic	4.186	22,1
A3	Un burka por amo	2009	Basada en hechos reales	4.028	22,7
T5	El pacto	2010	Basada en hechos reales	3.769	20,2
A3	Mi gitana	2012	Biopic	3.587	19,7
TVE1	El Ángel de Busapest	2011	Biopic	3.432	18,7
A3	Marisol	2009	Biopic	3.417	17,6
T5	Paquirri	2009	Biopic	3.222	18,5
A3	Días sin luz	2009	Basada en hechos reales	3.215	20,0
A3	20N, Los últimos días de Franco	2008	Basada en hechos reales	3.129	19,7
A3	Farmacia de guardia, La última guardia	2010	Basada en hechos reales	3.122	16,2
TVE1	Amar en tiempo revueltos, alta traición	2010	Basada en hechos reales	3.069	15,0
TVE1	Traición, el quinto mandamiento	2011	Biopic	3.042	18,2
A3	Lola Flores, La película	2009	Biopic	3.034	18,4
TVE1	No estás sola Sara	2009	Basada en hechos reales	2.983	15,9
A3	Adolfo Suárez, El Presidente	2010	Biopic	2.944	15,9
T5	Tita Cervera, La Baronesa	2011	Biopic	2.918	17,5
T5	Alfonso, El Príncipe maldito	2010	Biopic	2.897	17,3
A3	Marco	2011	Basada en hechos reales	2.817	14,9
A3	Soy el solitario	2008	Basada en hechos reales	2.816	17,2
T5	Carmina	2012	Biopic	2.771	17,0
T5	Roció Dúrcal, volver a verte	2011	Biopic	2,765	14,3
A3	Una bala para el Rey	2009	Basada en hechos reales	2.683	14,3
A3	La princesa de Éboli	2010	Biopic	2.646	15,4
TVE1	Ojo por ojo	2010	Guión original	2.495	13,1
A3	Raphael	2010	Biopic	2.436	13,7
A3	48 horas	2006	Basada en hechos reales	2.409	16,2

Fuente: Elaboración propia.

En el caso español, cada vez con más frecuencia se constata cómo la ficción televisiva busca inspiración para sus guiones en acontecimientos o personajes reales y esta síntesis entre ficción y realidad tiene buenos resultados de audiencia, lo que hace que la fórmula se perpetúe en diferentes canales y géneros de ficción (Bellido, 2015). Así, se pueden ver numerosos ejemplos de este modo de funcionar, no solo en las miniseries –objeto de nuestro estudio– sino también en series como *Los Tudor*, *Isabel* y *Cuéntame cómo pasó*. De su éxito de audiencia se puede deducir que el público actual reclama productos ambientados en el pasado que expongan de modo diverso al documental los hechos históricos, con una dosis sustancial de entretenimiento (Ruiz, 2016). Así, podemos afirmar con Rueda-Laffond (2011) que en la televisión se ha ido configurando una agenda de memoria mediática centrada en acontecimientos identificables.

#### 4.2. Análisis de la evolución del género en España

Gracias al análisis de la ficción televisiva española desde los años 50 hasta nuestros días es posible identificar los cambios o evoluciones que se han dado en las miniseries, hasta llegar a lo que actualmente vemos en las pantallas.

La principal diferencia, entre los productos de los años 70 y 80 y las miniseries contemporáneas es una cuestión temática: antes se solía recurrir a la literatura y se hacían adaptaciones para televisión y ahora se representan frecuentemente acontecimientos o personajes de la historia reciente. Dentro de estas miniseries basadas en hechos o personajes reales se ha podido percibir también una cierta evolución consistente en que, en la actualidad, los creadores parecen más preocupados que antes en demostrar la veracidad del relato, para lo cual utilizan recursos como la incursión de imágenes de archivo o la incorporación de los personajes representados por la ficción dentro de documentos históricos

Por otra parte, teniendo en cuenta los parámetros que establece la Ley General Audiovisual de 2010<sup>8</sup>, no se podrían considerar como miniseries las producciones de ficción de TVE que se

han repasado en el apartado 4.1, porque en ellas la duración total excede los doscientos minutos de emisión que –como límite– indica la ley en su definición. Aun así, otros rasgos tales como la factura audiovisual, cercana a la del cine, permiten que podamos incluirlas bajo el concepto de miniserie y hablemos de evolución del género que –al igual que el resto de géneros televisivos– con el paso del tiempo ha cambiado alguna de sus características originarias. En este caso, esa evolución afecta principalmente a la duración total de las miniseries y a la división en tan sólo dos o tres capítulos en la actualidad, frente a los cinco, seis o más capítulos de los que constaba en las décadas anteriores. Este hecho responde a varios motivos. De una parte, es resultado de unas políticas empresariales dirigidas a reducir riesgos. Al producir miniseries de menos capítulos el presupuesto necesario desciende y, de cara a la emisión, suele resultar más rentable la programación de ficciones de pocos capítulos, porque lograr la fidelización del espectador es tarea complicada. De otro lado, la Ley General de la Comunicación Audiovisual establece un límite de 200 minutos a la duración total de las miniseries de televisión, por lo que las cadenas, si pretenden que sus producciones sean contadas dentro de la obligatoriedad que impone la ley, deben ajustarse a esa limitación.

Algunos de los rasgos que consideramos fundamentales en las producciones comentadas anteriormente y que nos llevan a calificarlas como miniseries son: abandono de la realización típicamente teatral de las primeras producciones de ficción de TVE, utilización de un lenguaje más cinematográfico, reflejado en los planos y movimientos de cámara, en la puesta en escena o en el tipo de montaje. A partir de los años 70 las miniseries potencian el uso de localizaciones naturales –al contrario de lo que sucedía en los programas de los años 50, como *Estudio 1* que se grababan en directo y en plató– lo que aporta verosimilitud y espectacularidad. Es importante la labor de dirección artística para recrear con fidelidad y hacer creíble la época en la que se ambientan las historias y los personajes que se interpretan. Se empieza a utilizar el soporte cinematográfico para el rodaje, lo que aleja de la grabación multicámara propia de la televisión.



Otros elementos de producción también se ven alterados por todo lo expuesto anteriormente: los presupuestos comienzan a ser más elevados y los planes de rodaje más dilatados en el tiempo. Desde el punto de vista de la producción, cada miniserie era un prototipo diferente que requería un plan de rodaje y un presupuesto específicos, rasgo por el que este género se acerca más al ámbito cinematográfico que al televisivo.

## 5. Conclusiones

A partir del análisis de la evolución del género de las miniserias en España se ha determinado que existen algunas producciones que pueden considerarse antecedentes del género y que, poco a poco, se han ido consolidando algunas características que incorporan la mayoría de las miniserias españolas contemporáneas. Además, se ha verificado la hipótesis inicial de que parte del éxito de la que podríamos llamar “década de oro de las miniserias en España” (2000-2012) es el hecho de acudir a la realidad como base para la elaboración de los guiones de estas ficciones.

Del análisis de las miniserias emitidas en la década 2002-2012 se pueden concluir las características propias de este género en la actualidad. Todas ellas se programan en *prime time*, el horario de mayor consumo televisivo. Se trata de producciones en las que las cadenas de televisión se asocian con productoras independientes para realizarlas. Esta producción es conocida como “llave en mano” y consiste en que la cadena delega la realización en la productora independiente, se acuerda el beneficio industrial y, una vez entregado el producto, se paga la cantidad fijada a la productora. Durante los días previos a la emisión, las cadenas llevan a cabo una importante labor de *marketing* y promoción, buscando el reconocimiento por parte del público, la creación de expectativa y la congregación de un alto número de espectadores en el estreno y en los capítulos sucesivos.

No son productos que necesiten mantener la audiencia durante un largo periodo de tiempo, como sucede con las series de emisión semanal o diaria, por lo que suponen menos riesgo para las

cadenas. De forma general, las miniserias españolas contemporáneas tienen entre dos y cuatro capítulos. Se puede percibir que poseen una mayor identidad autoral que el resto de contenidos de ficción televisiva. Es decir, en el caso de las miniserias, el actor protagonista, el director o el guionista tienen mayor peso para la producción y para el público que en otros productos televisivos. Frecuentemente, ese carácter de autoría también se utiliza para la promoción de la miniserie. Finalmente, entre los temas tratados existe la tendencia consolidada a lo largo del período 2002-2012 hacia lo factual, en el sentido de que se basan en personajes o sucesos reales a partir de los cuales desarrollan el guion.

## Notas

1. El título de la tesis es “Ficción y no ficción en las miniserias españolas contemporáneas”, Universidad Complutense de Madrid, 2014. El texto se puede consultar en: <http://eprints.ucm.es/25335/1/T35338.pdf>
2. Aun señalando un número exacto de capítulos, es necesario explicar que se trata de una cifra convencional. Sin embargo, a la vista de la historia del género y de la evolución que ha experimentado a lo largo del tiempo, se puede considerar que en torno a diez capítulos estaría el límite a establecer entre las miniserias y otros productos de mayor extensión, como las series.
3. Hasta 1990 no empezó a emitir Antena 3, primer canal privado de la historia de la televisión española.
4. <http://www.rtve.es/television/20090327/tras-este-la-exito-canas-barro/256533.shtml>. Artículo consultado el 23 de diciembre de 2017.
5. <http://www.rtve.es/alcanta/videos/celia/celia-capitulo-1/457131/>. Artículo consultado el 23 de diciembre de 2017.
6. Biopic (biographical picture) es un género cinematográfico que el Diccionario técnico Akal de cine define como “película que narra la vida de un personaje conocido”. Este mismo nombre se aplica también a las series o miniserias televisivas.
7. [http://www.elpais.com/articulo/gente/tv/cadenas/apuestan/genero/tv/movies/elpepugen/20100403el-pepuge\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/gente/tv/cadenas/apuestan/genero/tv/movies/elpepugen/20100403el-pepuge_1/Tes). Artículo consultado el 23 de diciembre de 2017.

8. El texto completo de la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual se puede consultar en el Boletín Oficial del Estado (<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2010-5292>).

## Referencias Bibliográficas

- Baget, J.M- (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Barcelona: Feed-Back ediciones.
- Bellido, G. (2014). *Ficción y no ficción en las miniserias españolas contemporáneas*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Bellido, G. (2015). "Ficción y no ficción Adolfo Suárez, el Presidente". *Área Abierta*. Vol. 15 (2), 35-48.
- Bernard, S. (2017). "La dimensión audiovisual de la puesta en escena en el programa Estudio 1 de TVE (1965-1975)". *Comunicación y Medios*, 26 (35), 126 - 139.
- Crebeer, G. (2008). *The television genre book*. London: BFI (British Flim Institute).
- Diego, P. (2004). La producción de miniserias en la etapa hegemónica de TVE (1956-1990). En AA.VV., *Los desafíos de la televisión pública en Europa* (págs. 421-442). Pamplona: Eunate.
- Edgerton, G. (2001). Television as historian: a different kind of History Altogether. En Edgerton& Rollins, *Television Histories. Shaping collective memory in the media age*. Kentucky: The university press of Kentucky. (págs. 1-19)
- Esparza, M. (17 de enero de 2011). Abogados de la defensa critican que TVE defienda la tesis del fiscal en pleno juicio. *El Mundo*.
- García-Serrano, F. (1996). "La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico". *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 23-24, 1, 70-87.
- Hernández-Corchete, S. (2011). De las biografías ejemplares de Televisión Española a los biopics de éxito de las cadenas privadas. Un recorrido histórico por la biografía televisiva en España. En Camarero, G. (ed.). *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores.(págs. 349-367).
- Imbert, G. (2010): *Cine e imaginarios sociales: El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra
- López, F. (2009). Introducción. En F. C. López, *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas de la España Democrática* (págs. 9-25). Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Palacio, M. (2002). "Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática". *Área Abierta*, 3.
- Palacio, M. (2006a). *Notas a la programación 2006*. Recuperado el 15 de febrero de 2011, de mcu: [www.mcu.es/docs/MC/FE/NotasalaProg2006/agosto2006dore\\_tve-pdf](http://www.mcu.es/docs/MC/FE/NotasalaProg2006/agosto2006dore_tve-pdf)
- Pérez-Ornia, J. R. (21 de enero de 1979). Hoy comienza "Raíces", la historia del pueblo negro en Estados Unidos. *El País*.
- Platt, L. (2008). Our common cultural heritage: classic novels and English television. En Davin, S. and Jackson, R. (ed). *Television and criticism*. Bristol: Intellect Books. (págs. 15-25).
- Rueda-Laffond J. C. & Coronado-Ruiz, C. (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua.

- Rueda Laffond, J.C. (2011). "Adolfo "Suárez y Felipe y Letizia": ficción televisiva y memorias inmediatas sobre la monarquía española". *Hispanic Review*, 79 (4), 639-660.
- Ruiz-Pleguezuelos, M. R. (2016). "Adaptaciones (in) necesarias en las series históricas españolas recientes". *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 6 (2), 319-336.
- Ruoho, I. (2012). "Documentarism, Imagination, and Social Change in Finnish Television Culture". *Communication Culture And Critique*, 5(4), 584-599.
- Williams, R. (2003). *Television: Technology and cultural form*. London: Routledge.

#### ▾ Sobre la autora

**Gema Bellido-Acevedo** es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado como profesora de Cultura de la Imagen en el Centro Universitario Villanueva. Actualmente combina la labor investigadora en la Universidad Pontificia de la Santa Cruz (Roma) con la dirección de proyectos audiovisuales en el ámbito institucional.

#### ▾ ¿Cómo citar?

Bellido-Acevedo, G. (2018). Evolución del género de las miniseries en la televisión española contemporánea (1980-2012). *Comunicación y Medios*, (38), 37-51.

## Post-clasicismo e intermedialidad en la serie televisiva Galavant (ABC, 2015-16)

### *Post-classicism and intermediality in the TV show Galavant (ABC, 2015-16)*

**Pamela Gionco**

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina  
pamela.gionco@gmail.com

---

#### **Resumen**

*Galavant* (2015-2016) es una serie televisiva creada por Dan Fogelman, que hibrida los géneros de comedia musical y la épica medieval. A partir del análisis del lenguaje del relato audiovisual y de las canciones de esta ficción, indagamos el universo simbólico que se despliega narrativamente en este programa, al tiempo que revisamos las nuevas formas de clasicismo que asume esta serie. Reconocemos que las autorreferencias a la misma serie, las alusiones y citas a otras obras, la crisis de los modelos canónicos, los anacronismos y reversiones de tópicos tradicionales son marcas narrativas que consolidan una obra audiovisual con rasgos post-clásicos. Finalmente, las relaciones intermediales que presenta apelan a un patrimonio cultural común, reconocible por la audiencia, que fundamenta el disfrute estético y la comicidad de la obra.

#### **Palabras clave**

*Galavant*; post-clasicismo; intermedialidad; musical; medieval

#### **Abstract**

*Galavant* (2015-2016) is a television show created by Dan Fogelman, which merges genres, as the musical and the medieval epic. From the analysis of the audiovisual language and the songs of the fiction, we study the symbolic universe that unfolds narratively in this program. We recognize that the self-references to the same show, the allusions and quotes to other ones, the crisis of the canonical models, the anachronisms and reversions of traditional topics are its narrative marks that set up an audiovisual work with post-classical features. Finally, the intermedial relations that it presents appeal to a common cultural heritage, recognizable by the audience, in which bases the aesthetic pleasure and the comicity of the work.

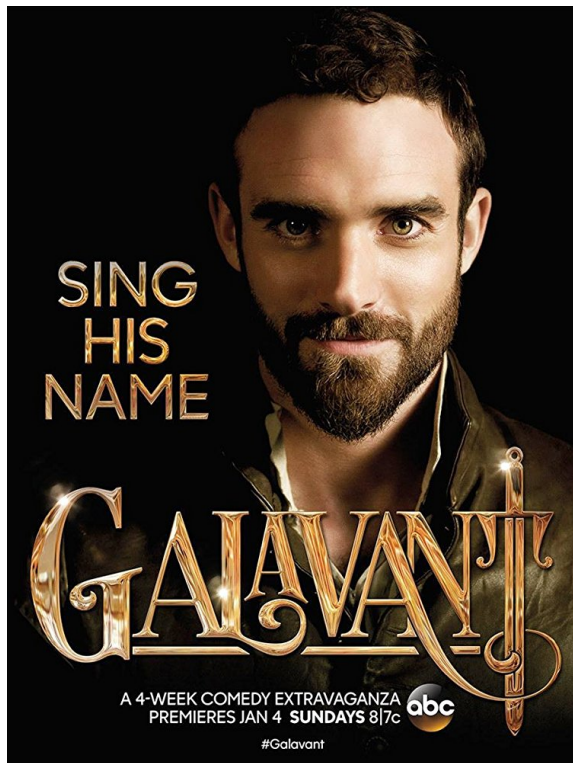
#### **Keywords**

*Galavant*, post-classicism, intermediality, musical, medieval

## 1. Introducción

La serie televisiva *Galavant* se emitió semanalmente, en capítulos dobles de 23 minutos cada uno, en el canal estadounidense ABC como *midseason replacement* (reemplazo de mitad de temporada) de *Once Upon A Time* durante enero de 2015 (primera temporada, 8 episodios) y enero 2016 (segunda temporada, 10 episodios). Filmado mayormente en el Reino Unido, presenta una historia ambientada en una época medieval ficcional, en la que sus protagonistas construyen una compleja y cómica trama de amores y traiciones, en un mundo que incorpora progresivamente elementos fantásticos, particularmente en su segunda temporada.

**Figura 1:** Póster promocional.



Dan Fogelman es el creador de esta comedia musical, además de su productor ejecutivo junto con Alan Menken y Glenn Slater (compositor y letrista de las canciones), Chis Koch (director), Kat Likkel y John Hoherg (ambos

también guionistas). Este grupo, integrado por creativos de larga trayectoria en la industria audiovisual, generó un producto televisivo destacado tanto por su calidad musical como visual. Fogelman y Menken participaron juntos, como escritor y compositor respectivamente, en la realización de *Enredados* (Disney, 2010). Koch, Fogelman y la pareja de guionistas trabajaron en la serie *Neighbors*. Por su parte, la dupla Menken-Slater musicaliza audiovisuales desde hace más de diez años, mientras producen musicales para Broadway, lo que les ha valido varios premios Tony. Alan Menken, además, tiene más de 30 años de carrera de compositor y ha ganado 8 premios Oscar. En otras palabras, un equipo con vasta experiencia (conjunta e individual) en televisión, cine y teatro musical.

Este artículo tiene como objetivo principal analizar las características narrativas y estilísticas de *Galavant*, identificando particularmente sus estrategias cómicas. La hipótesis de trabajo para abordar esta obra audiovisual es que la misma se construye a partir de universos diegéticos y simbólicos que se reponen intermedialmente, mediante alusiones a otras obras (cinematográficas, televisivas, escénicas, literarias), estableciendo relaciones paródicas y analíticas con el estilo clásico, dentro de lo que podemos entender como post-clasicismo.

El trabajo presenta un primer apartado, donde nos proponemos considerar a *Galavant* como una expresión postclásica de lenguaje audiovisual de acuerdo a lo propuesto por diversos autores, tales como Bordwell (2006), Elsaesser y Buckland (2002), y Carroll (1982), enmarcando la serie en el concepto de meta-televisión (Olson, 1987; Tous-Rovirosa, 2009). Asimismo, a partir de Clüver (2007) y Wolf (1999), entendemos las sucesivas alusiones y referencias que despliega la serie como fenómenos de intermedialidad. En la segunda parte, desarrollaremos el análisis de la narración audiovisual, particularmente del devenir de la historia y del sistema dinámico de personajes, así como de las relaciones intermediales que presenta el programa y sustentan las estrategias humorísticas del mismo.



A lo largo de la serie, la hibridación de géneros narrativos (la comedia musical, la épica medieval y la fantasía medieval) se combinan con diversas estrategias de comicidad. El estudio de la comedia musical permite reconocer el origen híbrido de este género clásico, que se estandariza y establece al combinar recursos del *vaudeville*, el *music hall* y otras representaciones escénicas (Kracauer, 1996: 192). En la pantalla televisiva, al igual que en el cine, los musicales ficticiales remiten tanto a los musicales de Hollywood, como a la tradición de Broadway, siendo ambos medios permeables entre sí. Jane Feuer (1995) se basa en las producciones de la Freed Unit de la Metro-Goldwin-Meyer, entre otros casos, para afirmar que el musical en sí mismo es una forma autorreferencial. Así, al articular sus contenidos narrativos con la historia del propio espectáculo (*entertainment*), reelabora su mito "por una oscilación entre la desmistificación y la remitologización"<sup>1</sup> (459), destacando tres aspectos del mito: la espontaneidad, la integración y la audiencia. Estas características pueden reconocerse en esta serie televisiva, la cual condensa las prácticas tradicionales de la realización de este género.

En función del formato musical de *Galavant*, es necesario reconocer la principal característica de su narración audiovisual: la incorporación de números musicales que pueden tener incidencia en el avance de la trama, así como en la dinámica de autorreferencia y reconocimiento generado en el espectador de diversas alusiones, tanto a la misma serie, como a otros artefactos culturales. Es decir, las canciones que estructuran la narración son parte del código audiovisual construido por *Galavant* y, por tanto, fundamento para el despliegue de estrategias cómicas.

## 2. Marco teórico

Luego de la desintegración del sistema clásico-industrial y las innovaciones del cine moderno, las nuevas producciones de Hollywood en los años '70 y '80 impulsaron a críticos, teóricos e historiadores del cine a elaborar nuevas estrategias para pensar los filmes. Si bien existen continuidades

y rupturas, los nuevos modos de hacer cine (técnicos, económicos, simbólicos) presentan características que pueden ser entendidas como nuevas poéticas postclásicas (Elsaesser & Buckland, 2002; Bordwell, 2006) o neoclásicas (Connor, 2000), que se insertan en la tradición cinematográfica. Paralelamente, la televisión de fines del siglo XX y principios del siglo XXI presenta por su parte también un nuevo paradigma en los modos de hacer y concebir sus producciones, entendidas como metatelevisión (Olson, 1987) o incluso como hipertelevisión (Scolari, 2008), en el marco de la cultura digital. Retomando las ideas formuladas por Eco (1987), Tous-Rovirosa da cuenta de la relación entre estas categorías, e identifica que la metatelevisión supera la dicotomía entre paleo y neotelevisión, al tiempo que magnifica algunas particularidades de ésta última, así como "la hibridación genérica y el uso de tramas entrelazadas" (2009: 178).

En su estudio sobre el cine contemporáneo, David Bordwell (2006) reconoce una revitalización del estilo clásico como expresión cinemática internacional, en tanto tradición narrativa (*storytelling*) y de producción cinematográfica (*film-making*). El sistema clásico aporta entonces un repertorio de formas, más que una imposición de reglas, para las nuevas obras audiovisuales<sup>2</sup>. Las nuevas narrativas se basan entonces en la ampliación de opciones del estilo clásico, con estrategias tales como la complejización de la trama con múltiples protagonistas o focos narrativos (narrativas en red, o *puzzle films*), además de la cita, la parodia y la reflexividad. Este cambio de estilo a una forma estilizada y consciente de sí misma, incorpora además nuevos usos de cámara y montaje que apuntan a la espectacularización (mediante efectos especiales o tecnologías digitales, por ejemplo) y a la incorporación de las subjetividades posmodernas, mediante nuevas representaciones de género (tanto femenino, como las nuevas masculinidades) o de alteridades étnicas, religiosas.

Por su parte, Elsaesser y Buckland (2002) plantean que la posibilidad de pensar las narrativas audiovisuales contemporáneas como un estilo "post-clásico" se basa en las estrategias de análisis aplicadas a las obras. En su artículo sobre *Die*



*Hard* (1988) conjugan y contraponen el abordaje clásico y post-clásico. Así, la identificación de un film como post-clásico juega con la persistencia y el reconocimiento de determinados patrones narrativos y estilísticos ya conocidos por la audiencia. Los autores plantean que el cine clásico se reconfigura en el post-clásico, al punto que "lo post-clásico es también un cine excesivamente clásico, una especie de 'clásico-plus' "<sup>3</sup> (63). Por tanto, es el reconocimiento (*knowingness*), tanto de la obra en sí misma como de la audiencia sobre la obra, la que le atribuye la categoría de post-clásica.

En esta línea de análisis, fue Carroll (1982) el primero en comprender al alusionismo<sup>4</sup> como estrategia narrativa y simbólica de la nueva poética audiovisual. Tomando como fundamento la cinefilia de los directores del New Hollywood, este autor remarca que las alusiones son un patrimonio cultural identificable por la audiencia, que junto con la conciencia por parte del film, son las características más relevantes del audiovisual contemporáneo.

Tal como mencionamos, las alusiones, la reflexividad y el reconocimiento (de las referencias, por parte de la audiencia, y del propio medio, por parte de la obra) son las características del nuevo paradigma estilístico audiovisual. Proponemos que estas múltiples relaciones transtextuales que presenta la serie pueden ser entendidas como intermedialidad, en tanto

La intermedialidad debe verse como un fenómeno integral que incluye todas las relaciones, temas y asuntos tradicionalmente investigados por los estudios interartísticos. Conciernen tanto fenómenos intermediales, tales como la narratividad, la parodia y el lector/oyente/espectador implícito, como los aspectos intermediales de las intertextualidades inherentes en los textos individuales, y la inevitable naturaleza intermedial de cada medio (Clüver, 2007:32)

Así, la intermedialidad implica (pero no se reduce a) las relaciones transtextuales, en tanto la medialidad reconoce no solo los textos, sino también las prácticas sociales y culturales vinculadas a su producción, circulación y consumo de senti-

dos, en las cuales se entrecruzan códigos estéticos y simbólicos. Asimismo, Werner Wolf (1999), en sus consideraciones sobre la musicalización de la obra ficcional, establece que las relaciones de sentido entre música y ficción son necesariamente intermediales.

J. D. Connor (2000) entiende el cine contemporáneo como neoclásico, en el marco de una crisis industrial, en la cual se refuerza el sistema de estudios al crear una "autoría corporativa". Plantea entonces que "las películas neoclásicas de Hollywood a menudo están desbordadas por sus alegorías"<sup>5</sup> (2000: 61), entendiendo las alegorías como referencias veladas a la propia historia de los medios. No es un detalle menor que la cadena ABC sea propiedad de The Walt Disney Company, garantizando el acceso a bienes culturales restringidos por *copyright*. Esta íntima vinculación entre el mundo diegético de *Galavant* con el universo simbólico multimedial de Disney puede notarse también en el despliegue coreográfico y musical de cada representación musical, como veremos más adelante.

### 3. Metodología

Para analizar esta serie utilizamos una metodología cualitativa basada en la visualización de la serie en continuado (mediante *streaming*) y de la lectura de las letras de canciones, constituyendo ambos el corpus significativo de este trabajo. Si bien consideramos cada temporada en sus distintos arcos argumentales, toda la serie se construye como un relato audiovisual episódico. El análisis textual y de contenido de este relato se basa en las propuestas de Casetti y Di Chio, tanto para el discurso televisivo (1999), como para las obras cinematográficas (1991).

La elección de esta serie como objeto de estudio se basa en su particular propuesta estética, así como en su notable calidad como producto televisivo. La combinación del universo medieval fantástico con el género musical y la narrativa de héroes y princesas son características únicas en una obra contemporánea. La puesta en juego (paródica, alusiva, musical) de los relatos tradicio-

nales que *Galavant* hace nos permite reflexionar sobre las relaciones de sentido que establecemos con esos relatos.

Particularmente, enfocamos el análisis desde la perspectiva narratológica. Es decir, entendemos que los personajes, los acontecimientos y sus transformaciones son elementos constitutivos de la narración. Destacamos entonces el sistema de personajes que se propone inicialmente, el cual se modifica en el devenir de la historia. Los arquetipos iniciales, establecidos a partir de los relatos tradicionales, se modifican, reorganizando la trama y la dinámica dentro del sistema. El Héroe (*Galavant*), la Damisela en apuros (*Madalena*) y el Rey malvado (*Richard*) son los arquetipos que inmediatamente son revertidos y reformulados, poniendo en juego los diversos conocimientos y esquemas mentales que la audiencia tiene sobre (y a partir de) las historias canónicas. Abrevando de la diégesis moralizante de los cuentos tradicionales, el sistema de personajes se estructura además en la polaridad Bien / Mal, la cual se verá desdibujada en sucesivas ocasiones.

## 4. Análisis

### 4.1. Sistema de personajes

“Salgo en un viaje de héroe  
allá donde las aventuras están (...)  
haciendo lo que los héroes hacen”  
*Hero's journey* (Menken, Slater, 2015)<sup>6</sup>

El Camino del Héroe es la estructura más usual en la narrativa clásica. Sus componentes (el Héroe, la Damisela en apuros, el Villano) se pueden analizar tanto por separado como en sus relaciones dinámicas. En el mundo diegético de *Galavant*, los componentes de la estructura clásica se introducen en la apertura del relato audiovisual, donde se combinan por un lado, la canción que identifica al personaje protagonista, y por el otro, los acontecimientos que modifican el universo inicial<sup>7</sup>. *Galavant* (interpretado por Joshua Sasse) será el Héroe protagonista que cabalga a salvar a la Damisela secuestrada por el Rey, arribando al castillo el día de la boda real. Pero

al terminar la canción de apertura, *Madalena* elige para sí misma la Fama y la Fortuna del antagonista en lugar del Amor Verdadero que le ofrece el Héroe. Este punto de giro transforma las características tradicionales de los personajes: *Galavant* será un héroe frustrado, *Madalena* progresivamente se convertirá en villana y se demostrará que el Rey *Richard* no tiene la personalidad para ser el malo de la historia. Si bien esta modificación de los personajes será sustento de comicidad a lo largo de la serie, la subversión de los arquetipos se da junto a una reelaboración consciente del mito.

El Héroe tendrá una nueva misión, asignada por otra Princesa (*Isabella*) y acompañado por su escudero *Sid*: rescatar el reino de *Valencia*, de donde viene *Isabela*, tomado por el Rey *Richard*. Esta nueva misión es un engaño por parte de *Richard* para atrapar al Héroe. Mientras *Galavant* estará motivado falsamente por la idea de rescatar a *Madalena*, *Isabella* es consumida por estar cometiendo una traición, al tiempo que se enamora de *Galavant*. La trama, que se desarrolla en un doble foco narrativo amoroso (en el camino, con la pareja *Galavant-Isabella*; y en el Reino de *Valencia*, con la pareja *Richard-Madalena*) replica explícitamente el camino del héroe y los arquetipos iniciales que puso en crisis. Finalmente, *Galavant* y sus acompañantes llegarán al Reino de *Valencia*, solo para terminar en el calabozo junto a otros personajes de la trama. En los últimos capítulos de la primera temporada, la aparición de *Kingsley*, hermano de *Richard*, que reclama el trono, y del príncipe *Harry*, primo de *Isabella*, que viene a rescatarla, modificarán la trama. *Kingsley* promoverá una justa para definir la corona, pero será asesinado por la espalda por *Madalena* (configurando ya, sin lugar a dudas, a este personaje como villana). El príncipe *Harry*, por su parte, es apenas un niño, pero está decidido a concretar el matrimonio arreglado por los padres de *Isabella*, por lo cual la idea de rescatar a la Princesa se manifiesta en realidad como un secuestro. *Isabella* será entonces prisionera de una hermosa caja satinada hasta el momento de su boda. El último acontecimiento de la primera temporada es la liberación de *Richard* y *Galavant*, por parte de *Gareth*, quien demuestra su buena voluntad y les salva la vida al enviarlos de regreso al Reino de

Richard. Esta acción, así como otros sucesos de la segunda temporada, por parte del villano pueden considerarse una traición hacia Madalena.

La segunda temporada cambia de estructura narrativa, ya que se trata más de una *buddy movie* compartida entre Galavant y el Rey Richard, que del Camino del héroe, aunque se mantenga latente dicha narrativa, hibridándose. Nuevamente, la historia se presenta compleja, con múltiples tramas paralelas, particularmente amorosas, como la de Gareth, antiguo compañero del Rey Richard, y Madalena, como pareja antagonista. La idea de villanos, seguidores del Mal, desarrollando sentimientos románticos es otra subversión de arquetipos, pero inevitablemente terminará en traición por parte de Madalena hacia Gareth, reforzando así el estereotipo de villana. En esta segunda temporada, para reencauzar narrativamente el camino del héroe, Galavant morirá en manos de su escudero (cuando le arroja su espada para volver a su misión), volviendo luego triunfal de la muerte.

Podemos resumir las transformaciones del sistema de personajes con el siguiente cuadro:

**Cuadro 1.**

Personaje	Arquetipo inicial	Reversión	Arquetipo final
Galavant	Héroe	Antihéroe	Héroe
Madalena	Damisela en apuros	Villana	Villana / Traidora
Rey Robert	Villano	Compañero (del héroe)	Compañero / Héroe
Isabella	Héroe / Traidora	Damisela en apuros	Princesa
Gareth	Compañero (del villano)	Villano / Traidor	Compañero

**Fuente:** Elaboración propia.

Finalmente, otra estrategia post-clásica que presenta la serie es la representación de subjetividades nuevas, alternativas o emergentes. Tal como mencionamos, el protagonista será un héroe frustrado en la primera temporada, mientras que en la segunda, la pareja Galavant-Richard presenta un protagonismo doble que se niega mutuamente. Galavant tendrá por objetivo rescatar a Isabella,

obligada a casarse con su primo (reforzando así la trama revertida en la primera temporada). Richard, que “nunca conoció guerras ni mujer” (tal como le dice su hermano en el Episodio 8 de la primera temporada), tendrá la misión de “encontrar su rey interior” (Temporada 2, Episodio 1), empoderarse como personaje y recuperar su reino. Ambos carecen de los medios para hacerlo.

En cuanto a las princesas, Madalena pasa de ser una dama en apuros a tomar decisión sobre su propia vida. Esta cuestión que parece ser una subversión al arquetipo termina signando la configuración del personaje como villana (su maldad incluso se justifica por locura), al herir emocionalmente al protagonista y tomar otro camino distinto al amor. Madalena también se construye como personaje cínico, expresándose en contra del canto y el baile que se desarrolla alrededor de ella, al punto que criticará a Richard por expresar sus sentimientos. Pero, como ya mencionamos, la relación de Madalena y Gareth (ayudante de Richard en la primera temporada y pareja de Madalena en la segunda temporada) será otra aparente subversión al arquetipo del villano, ya que desarrollan sentimientos románticos (mutuamente correspondidos), lo que deriva en varios chistes y canciones. Finalmente, Madalena traiciona a Gareth al aprender las Artes Oscuras Oscuras (*Dark Dark Evil Way*), de manos del siniestro Wormwood (quien además es *wedding planner*).

Por su parte, Isabella, que se configura inicialmente como una princesa decidida a liberar su reino (Valencia), se enamorará de Galavant y se convertirá en la dama en apuros, secuestrada por su primo. Hechizada luego por Wormwood, abraza con énfasis la idea de casarse, hasta que visita a la Princesa Jubilee para entregar la invitación a la boda real (Temporada 2, episodio 5). Este personaje secundario se presenta como “un tipo distinto de princesa”, una tomboy rodeada de un séquito punk, que alude al film de culto dirigido por Derek Jarman (*Jubilee*, 1978). En el frenesí del baile del número musical que interpreta esta anti-princesa, se romperá el hechizo de Isabella, que vuelve a tomar las armas. Las aparentes subversiones a los arquetipos son en realidad des-idealizaciones, que no terminan de romper con el canon, sino que lo

refuerzan. Como dice Linda Hutcheon, “la parodia está doblemente codificada en términos políticos: legítima y subvierte a la vez lo que ella parodia” (1993: 3). La parodia postmodernista es entonces una forma de desnaturalizar las representaciones, estableciendo una distancia entre la alusión irónica y lo parodiado.

Todas las parejas mencionadas son evidentemente heteronormativas y sin hijos, posible legado del universo simbólico de Disney. Quizás la relación amorosa más consistente es la que se construye entre el Chef Vincenzo y la criada Gwynne (personajes “*downstairs*”, de clase baja, excluidos de la historia principal), quienes a pesar de satirizar las penurias medievales, escapan en un momento de la trama para establecerse y convivir, aunque en el episodio final, su refugio se encontrará en el medio del campo de batalla. En cuanto a otros personajes secundarios, Sid es el escudero negro de Galavant, criado por una familia judía que cree que es caballero (Temporada 1, episodio 3). La inversión de roles entre Sid y Galavant cuando visitan a su familia permite “dar voz” a los escuderos, que critican las personalidades narcisistas de los caballeros. Roberta, el interés romántico de Richard en la segunda temporada, ante la decisión del Rey de ir a una batalla, y por tanto, a una muerte segura por su inexperiencia, decide exiliarse en la triste Isla de las Solteronas (Spinster Island), pero finalmente es “rescatada” por el Rey vencedor. Otros personajes son interpretados por invitados especiales, como el comediante Ricky Gervais, Weird Al Yankovic o Hugh Bonneville (*Downton Abbey*), que abren las posibilidades para alusiones intermediales.

#### 4.2. Relaciones intermediales

“Monje: En la riqueza y en la pobreza,  
 en la salud y en la enfermedad,  
 ante vikingos violentos,  
 y elfos caníbales.  
 Ante hobbits y ciclistas,  
 y delfines con láseres,  
 y mutantes, y abogados,  
 y...”

Sid: ¡Dios mío! ¡Besa a la novia!<sup>8</sup>  
*Season 2 Finale* (Menken, Slater, 2016)<sup>9</sup>

*Galavant* se presenta en la publicidad promocional del canal ABC como una *comedy extravaganza*. Se denomina *extravaganza* a una pieza literaria o musical con estilo y estructura libre, con elementos del *burlesque* y la parodia. También se refiere a “elaboradas y espectaculares producciones teatrales”<sup>10</sup>. Esta autodefinición de la serie televisiva demuestra la voluntad explícita de vincularse simbólicamente con otros medios escénicos y audiovisuales.

Las alusiones que explota *Galavant* no se agotan en la tradición épica ni en el mundo de Disney. A partir del análisis de las estrategias humorísticas, se puede percibir como antecedentes cómicos de esta serie televisiva las producciones de los Monty Python, por un lado, y de Mel Brooks, por el otro. Con respecto a la primera referencia, es explicitada por su creador, quien afirma que la serie es una combinación entre Monty Python y “La princesa prometida” (R. Reiner, 1988)<sup>11</sup>. Considerando el entorno medieval de la historia, resulta evidente la alusión a “*Monty Python and the Holy Grail*” (T. Gillian y T. Jones, 1975). Al analizar el film y las técnicas humorísticas aplicadas por el grupo inglés, David D. Day propone que la más consistente es la yuxtaposición de disímiles (*juxtaposition of unlikes*) (2002:127). Podemos encontrar otras referencias al humor absurdo de los Monty Python, como por ejemplo en el episodio 3 de la 2ª temporada, donde un pueblo entero canta “*A new tomorrow today*”, celebrando la posibilidad de votar para decidir, en lugar de responder a un rey. Esta parodia de la democracia contra el feudalismo puede trazar sus raíces en la escena donde el campesino marxista discute con el rey Arturo en el film de los Monty Python. Por su parte, la alusión a la obra de Mel Brooks puede percibirse tanto en relación a “*Robin Hood: Men in tights*” (1993), como al guión mismo de la serie que remite a sus comedias ligeras y paródicas (de géneros, de films), repletas de pequeños chistes y números musicales, pero sin la “vulgaridad moderna” (Jenkins, 2012) que detentan las obras de Brooks. Por citar solo un ejemplo, en la primera temporada, en la canción “*Hero’s journey*”<sup>12</sup>, interpretada por Galavant, Sid e Isabella, la princesa menciona entre dientes que está trabajando para el Rey Richard, a lo que Galavant

responde "Wait, what was that?" ("Espera, ¿qué fue eso?"). La pregunta "wait, what?" ("Espera, ¿qué?") en todas las películas de Brooks luego de un personaje explica un plan a desarrollar.

En base a lo analizado, consideramos innegable la relación entre *Galavant* y el humor de los Monty Python, a partir del absurdo y la yuxtaposición de disímiles. Esta estrategia cómica puede ejemplificarse con el uso sistemático de anacronismos durante la serie (mecanismo también utilizado por Mel Brooks). El anacronismo como tal se presenta como signos que no coinciden con la temporalidad representada diegéticamente. En esta serie, al igual que en el mencionado film de los Monty Python, estos elementos "fuera de lugar" se construyen semióticamente como bases para la comicidad, que funciona en tanto y en cuanto la audiencia reconozca el anacronismo. Por esta cuestión, la estrategia se repite en diversos contextos comunicativos dentro de la narración. Por ejemplo, cuando *Galavant* le pregunta a Richard por qué no forzó a Madalena a tener relaciones, el Rey responde estar a favor de los derechos de las mujeres, siendo "un hombre moderno del siglo XIII" (Temporada 1, Episodio 8). Este chiste se repite con variación en la segunda temporada, en voz del Chef, al consolar a la princesa aprisionada por su primo. Tomando de referencia la tipología propuesta por Greene (en Gorfinkiel, 2005), entendemos que el anacronismo en *Galavant* es abusivo, en tanto rechaza comprometerse con la historia fáctica; y "creativo", en tanto se presenta trasgresor con objetivos culturales o políticos, en parte leal históricamente<sup>13</sup>. El uso cómico del anacronismo se justifica también dentro del mundo diegético. Por ejemplo, cuando *Galavant* intenta comunicarse con Isabella a través de una bola de cristal, la comunicación se ve perjudicada por la mala señal.

De la tipología de relaciones transtextuales propuestas por Gerard Genette (1989), nos interesa considerar en este trabajo particularmente la intertextualidad (copresencia entre dos o más textos) y la metatextualidad (comentario y autoreferencia) manifestadas en *Galavant*. Entendiendo que las expresiones de

esta dimensión textual se dan en el marco de una amplia red de significaciones intermediales, podemos identificar relaciones entre esta serie y diversos universos simbólicos mencionados tales como las narrativas medievales, Disney, Broadway, el universo diegético de J. R. R. Tolkien (como prototípico de la fantasía épica medieval) o los Monty Python, a través de menciones y representaciones, tanto verbales, visuales como musicales. Para considerar las alusiones a Broadway, podemos mencionar como ejemplo la canción "Today we rise", donde Sid el escudero arenga al pueblo de campesinos a alzarse contra Madalena, la Reina Malvada, con escasas posibilidades de éxito. Este segmento se construye como una clara parodia, tanto sonora como visual, de "Do you hear the people sing?", del musical Los Miserables. Otro caso ejemplar es el número musical "Happiest day of my life", en la cual Isabella, que niega a casarse, es hechizada por su *wedding planner*, modificando por completo su predisposición. La canción remite musicalmente a "Bajo del mar", del film *La sirenita* (1989), compuesta por el mismo Alan Merkel. Sin dudas, es un caso donde las relaciones intermediales y metatextuales se vuelven parte de un mismo flujo de sentido, a partir de ser reconocidas por la audiencia.

Como ya mencionamos, la subversión de tópicos y el desplazamiento de sentidos son estrategias cómicas de esta serie. Por ejemplo, la idea del Bosque Encantado al que Richard no debía acercarse de niño porque su tío se había perdido, se transforma en bar homosexual masculino con ese nombre ("*Enchanted Forest*") administrado por Kylie Minogue, la Reina de las Reinas, en el cual *Galavant* se "perderá" por un hechizo que lo obliga a atender la barra del lugar. La expresión musicalizada "off with his shirt"<sup>14</sup> ("saquen su camisa") desplaza el grito de "off with his head" ("corten su cabeza") que otras reinas han vociferado. La espada en la piedra, un aparente dragón, el uso de magia, por nombrar algunos tópicos, también son reformulados paródicamente a lo largo del programa.



Pero también se establecen redes semióticas con otros programas televisivos, tales como *Juegos de Tronos* (G. R. R. Martin, 2011-) (Ilustración 2), o con el flujo televisivo mismo. Tomaremos como casos ejemplares las canciones de la serie que utilizan la instrumentación de la canción de apertura del show ("Galavant"), al tiempo que modifican la letra con fines narrativos<sup>15</sup>. Estas melodías presentan además la característica de ser cantadas por el personaje del Bufón, el cual funciona como narrador. Del mismo modo, incorporamos al análisis la canción de apertura de la segunda temporada ("A new season"), que se repite modificando su letra hacia el final de temporada ("A dark season"). Este corpus de canciones presenta alusiones tanto a otras producciones como a la misma serie, en tanto formato televisivo. La autoconciencia de la obra que se evidencia musicalmente es propia de las características de la metatelevisión analizadas por Olson (1987). Así, las tres canciones presentan aspectos recopilatorios de la historia narrada y se dirigen en forma directa a la audiencia ("Si te perdiste el capítulo de la semana pasada"). Podemos notar una progresión entre la canción de apertura, que pre-

sentaba únicamente aspectos narrativos (aunque conscientes del estereotipo), planteando la historia, y la recapitulación de la segunda temporada ("Galavant Recap"), que inicia su letra afirmando que se trata de una historia ("La trama está ganando fuerza"<sup>16</sup>) y finaliza reconociendo que se trata de una sitcom de media hora ("Tanto para volcar en su alfombra / en nuestra serie de media hora"<sup>17</sup>). Este número musical de recapitulación, además de articular una acelerada secuencia de montaje con fragmentos de capítulos anteriores, comienza y finaliza con el Bufón, quien interpreta la canción a modo de narrador, en el medio del campo de la batalla final (el episodio se titula "La batalla de los tres ejércitos") que unifica todas las líneas narrativas de la temporada. Luego de unos instantes de tenso silencio, donde se muestran los ejércitos de cada bando alineados, todos comienzan a aplaudir al intérprete, que agradece mientras sale de escena. Madalena, ya convertida en Reina Malvada, afirma "tengo que admitir, el chico sabe cantar", como cierre de un número plenamente consciente del artificio de la representación.

**Figura 2:** Referencia visual a la serie Juego de Tronos.





Lo mismo podemos decir del número musical titulado "A new season" (Una nueva temporada), en el capítulo titulado "A New Season aka Suck It Cancellation Bear", el cual desafía tanto a la audiencia como a los críticos que auguraban la cancelación del show. En un barco que los llevará al Reino de Richard, el Rey le pide a Galavant que le cante la canción. Al empezar a tararearla, el grupo de piratas lo interrumpe, expresando su cansancio ante la pegadiza melodía y reemplazando así la apertura musical. La letra comienza expresando que no ganaron el Emmy, abriendo los significados a la industria televisiva. La frase siguiente afirma que el invierno no solo está viniendo, sino que vino y se fue, remite a la serie *Juego de tronos*, la cual emitió su quinta temporada entre abril y junio del 2015 (entre la 1° y la 2° temporada de *Galavant*). En la canción, el programa se reconoce como "el gran evento menos esperado de este año", e insta a la audiencia:

Mujer: En las semanas que vienen ignora todos los concursos  
 Gareth: Saltéate los partidos de fútbol americano...  
 Jester: ... y los globos hechos de oro.  
 Piratas: Descarta todos los aprendices...  
 Mujer: ... y a cada soltera  
 Grupo de valencianos: ¡Cede ante el milagro que nadie pensó que tendríamos!

**Figura 3:** *Galavant*.



En una sola estrofa, remiten a concursos de belleza, deportes, los premios Golden Globe y los *reality-shows* *The Celebrity Apprentice* (NBC) y *The Bachelorette* (ABC), productos televisivos que pueden competir en día y horario con el show. En una de las estrofas finales de esta canción, que da inicio a la segunda temporada, los personajes se presentan a sí mismos. La pantalla se muestra cuadrículada, enmarcando a todo el elenco principal. Esta cuadrícula presenta la misma forma que aquella del final de los créditos de apertura de la comedia familiar *The Brady Bunch* (1969-1974) de la propia ABC (Ilustraciones 3 y 4). Así las alusiones se dan no solo verbal y musicalmente, sino también visualmente.

**Figura 4:** *The Brady Bunch*.



## 4. Conclusión

A partir del análisis realizado, hemos podido identificar las características narrativas y estilísticas que nos permiten pensar a *Galavant* como un producto televisivo de la posmodernidad, que genera comicidad mediante la parodia de la historia de los medios audiovisuales, de la tradición escénica y cinematográfica del género, de diversos universos diegéticos y, finalmente, del propio medio televisivo norteamericano y de sí mismo. No podemos evitar mencionar que el código genérico de la comedia musical

contempla desde sus inicios los procedimientos reflexivos, la autoconciencia del espectáculo y una particular construcción diegética que permite la sucesión espontánea de números musicales. Lo que hace destacar esta serie son las constantes alusiones intermediales, que requieren el reconocimiento de quien las percibe. Esta combinación de alusionismo y conocimiento (*knownigness*) que diversos autores identifican en el audiovisual contemporáneo, cala hondo en nuestro capital cultural. Entender y estudiar estos asuntos permite conocer la dinámica cultural contemporánea, así como reflexionar sobre la construcción de sentidos diversos, en los productos culturales televisivos. En la actualidad, la circulación de los textos clásicos o canónicos, particularmente en las parodias, son modos de apropiación semiótica de esos textos audiovisuales que relajan su normatividad. Su evidencia no pretende ya imponer juicios de valor, sino reflexionar sobre su construcción. Al mismo tiempo, el reconocimiento por parte de la audiencia de estas alusiones, permite no solo repensarlas sino ampliar la posibilidad de disfrute de la obra.

Así, tal como expusimos en este trabajo, la serie televisiva *Galavant* debe considerarse como una obra postclásica, que fundamenta su humor en las relaciones intermediales. Con todo, el placer estético de la audiencia puede reconocer las alusiones, que se replican polifónicamente, integrando en un mismo programa diversos universos simbólicos.

Agradezco al Dr. Jorge Sala (Universidad de Buenos Aires) su lectura y comentarios sobre este trabajo.

## Notas

1. "... by an oscillation between demystification and remythicization"
2. "The classical system is less like the Ten Commandments and more like a restaurant menu" (Bordwell, 2006: 14)
3. "the post-classical is also the excessively classical cinema, a sort of 'classical-plus' "

4. "Allusion, as I am using it, is an umbrella term covering a mixed lot of practices including quotations, the memorialization of past genres, the reworking of past genres, homages, and the recreation of 'classic' scenes, shots, plot motifs, lines of dialogue, themes, gestures, and so for the from film history" (Carroll, 1982: 52)

5. *Intermediality must be seen as a comprehensive phenomenon that includes all the relations, topics, and issues traditionally investigated by Interarts Studies. It concerns such transmedial phenomena as narrativity, parody, and the implied reader/ listener/viewer as well as the intermedial aspects of the intertextualities inherent in individual texts – and the inevitably intermedial character of each medium.* (Clüver, 2007: 32)

6. "[N]oclassical Hollywood films are often overwhelmed by their allegories"

7. "I'm off on a hero's journey / Out where adventure lies (...) / doing what all the heroes do". "Hero's journey" (Temporada 1, capítulo 2). Recuperado de <https://youtu.be/1xHsAMik9VM>

8. *Galavant Opening*. Recuperado de <https://youtu.be/QWnDwMORSX4>

9. "Monk: For richer, for poorer, / In sickness and health / Through rampaging Vikings / And cannibal elves, / Through hobbits, and bikers, / And dolphins with lasers, / And mutants, and lawyers, / And-.... / Sid: Oh my God! Just kiss the bride!"

10. *Galavant finale song*. Recuperado de <https://youtu.be/X73CbX0wE8w>

11. " "elaborate and spectacular theatrical production". "Extravaganza", en Encyclopedia Britannica. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/extravaganza>

12. Ver Caffrey (2015)

13. Ver Nota al final 2.

14. Este aspecto es abordado por la pareja del Chef y Gwynne, que dan cuenta de los "horrores" de la Edad Media.

15. Canción con la que la Reina hechiza a Galavant,

que remite musicalmente a "It's raining men". Recuperado de <https://youtu.be/sB6Wu-dwENM>

16. Son las siguientes: "Previously On Galavant" (Temporada 1, Episodio 3), "Galavant Wrap Up" (T. 1, E. 8), y "Galavant Recap" (T. 2, E. 9).

17. "The plot is gaining steam"

18. "So much to dump upon your doormat / In our half-hour sitcom format")

19. Women: in the weeks to come ignore the pageants that they'll hold

Gareth: Skip the football matches...

Jester: ...and the globes made out of gold

Pirates: Screw all those apprentices...

Women: ...and every bachelorette

Valencian Group: Give into the miracle that no one thought we'd get!

## Referencias Bibliográficas

Agirre, K. (2014) "El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo", en Palabra Clave 17 (3), 645-671. DOI: 10.5294/pacla.2014.17.3.4 [26 de mayo de 2018]

Berrio Meneses, C. M. (2016) "Particularidades del héroe mítico y el cinematográfico" *Revista Luciérnaga*. 8 (16) Facultad de Comunicación Audiovisual - Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de San Luis Potosí - Medellín, Colombia. Recuperado de <http://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/article/view/949> [26 de mayo de 2018]

Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press

Cano-Gómez, A. P. (2012). "El héroe de la ficción postclásica". *Palabra Clave*, 15 (3), 432-457. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64924872005> [20 de diciembre de 2017]

Carlón, M. (2010). "Entre el cine y la televisión. Interdiscursividad antes de la transmediatización en las series americanas de televisión", M. A. Pérez-Gomez (ed.). *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, en monográfico de la Revista de Cine Frame, de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla., 323-338. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/previouslyon.pdf> [7 de enero de 2018]

Carroll, N. (1982). The future of allusion: Hollywood in the seventies (and beyond), *October*, 20 (Primavera), 51-81. doi: 10.2307/778606. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/778606> [26 de octubre de 2016]

Casetti, F. & Di Chio, F (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Casetti, F. & Di Chio, F (1999). *Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.

Clüver, C. (2007). "Intermediality and Interarts Studies", en Arvidson, J., Askander, M., Bruhn, J., & Führer, H. (Eds.) *Changing Borders : Contemporary Positions in Intermediality*. (Intermedia Studies Press; Vol. 1). Intermedia Studies Press. Recuperado de [http://portal.research.lu.se/portal/files/7694317/changing\\_borders\\_e\\_bok\\_.pdf](http://portal.research.lu.se/portal/files/7694317/changing_borders_e_bok_.pdf) [3 de enero de 2018]

Connor, J. D.(2000). "The Projections": Allegories of Industrial Crisis in Neoclassical

- Hollywood. *Representations*, 71, 48-76. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2902925> [3 de enero de 2010] doi:10.2307/2902925.
- Day, D. D. (2002). "Monty Python and the Holy Grail: Madness with a definitive method", en Harty, Kevin J. (ed.) *Cinema Arthuriana* (pp. 127-135). North Carolina: McFarland.
- Elsaesser, T. & Buckland, W. (2012). "Classical/post-classical narrative (Die Hard)", en *Studying contemporary American film* (pp. 28-79). Londres: Arnold.
- Feuer,, J. (1995). "The self-reflexive musical and the myth of entertainment", en Barry Keith Grant (ed), *Film genre reader II* (pp. 441-455) Austin: University of Texas Press.
- García-Martínez, A. N. (2014). "El fenómeno de la serialidad en la Tercera Edad de Oro de la Televisión", en Fuster, E. (ed.) *La figura del Padre nella serialità televisiva*. (pp. 19-42) Roma: EDUSC.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gorfinkel, E. (2005). "The future of anachronism: Todd Haynes and the Magnificent Andersons", en de Valck, Marijke; Hagener, Malte (ed.) *Cinephilia: Movies, love and memory* (pp. 153-167) Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Guarinos, V. (2007). Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 1 (5), 17-22. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11441/11753> [17 de noviembre de 2017]
- Hutcheon, L. (1993). "La política de la parodia postmoderna", en *Criterios*, La Habana, (Edición especial de homenaje a Bajtín), julio 1993, 187-203. Recuperado de [http://www.mnba.cl/617/articles-8672\\_archivo\\_04.pdf](http://www.mnba.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf) [3 de enero de 2010]
- Jenkins, H. (2012). "Mel Brooks, vulgar modernism, and comic remediation", en Horton A. y Rapf, J. E. (eds.) *A Companion to Film Comedy* (pp. 151-171) S. l.: John Wiley & Sons.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- López Gutiérrez, M. de L.; Nicolás Gavilán, M. T. (2015) "El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario" *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6 (1), 22-39. Recuperado de <http://revistas.comunicacionudlh.edu.ec/index.php/comhumanitas/article/view/2015%281%294> [27 de mayo de 2018]
- Olson, Scott R. (1987): "Metatelevision: Popular postmodernism", en *Critical Studies in Mass Communication*, 4:3, 284-300, Recuperado de <https://doi.org/10.1080/15295038709360136> [10 de noviembre de 2017]
- Rajewsky, I. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités*, 1 (6). Recuperado de [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf) [15 de marzo de 2018]
- Sánchez Noriega, J. L. (2005). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Tous-Rovirosa, Anna (2009): "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses", en *Comunicar*, XVII, (33), pp. 175-183. Recuperado de <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-009> [10 de noviembre de 2017]
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

## Webgrafía

- Caffrey, Dan (2015): TV Review. Galavant: "Pilot"/"Joust Friends", en *The A. V. Club*. Recuperado de <https://tv.avclub.com/galavant-pilot-joust-friends-1798182313> [3 de enero de 2018]
- FANDOM (s.d.): *Galavant Wiki*. Recuperado de [http://galavant.wikia.com/wiki/Galavant\\_Wiki](http://galavant.wikia.com/wiki/Galavant_Wiki) [10 de enero de 2018]

## Referencias audiovisuales / Filmografía

- Fogelman, D. (2015): *Galavant*. ABC Studios. EE. UU. 2015-2016
- Schwartz, S. (1969). *The Brady Bunch* (La tribu de los Brady). ABC Studios. EE. UU. 1969-1973.

## Referencias musicales / Discografía

- Menken, A.; Howard A. (1989) "Under the sea", en *The Little Mermaid: An Original Walt Disney Records Soundtrack*. Walt Disney Pictures; Hollywood Records.
- Menken, A.; Slater, G. (2015) *Galavant (Original Soundtrack)*. ABC; Hollywood Records.
- Menken, A.; Slater, G. (2016) *Galavant: Season 2 (Original Soundtrack)*. ABC; Hollywood Records.
- Schönberg, C.-M.; Kretzmer, H. (1985) "Do you hear the people sing?", en *Les Misérables (Original 1985 London Cast Recording)*. First Night Records.
- Jabara, P.; Shaffer, P. (1982) "It's rining men", en *The Weather Girls. Success*. Columbia Records.

▾ Sobre la autora

**Pamela Gionco** es Licenciada y Profesora en Artes. Docente de la materia Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas, del Departamento de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Investigadora del CiyNE — Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual y la Asociación Argentina de Humanidades Digitales.

▾ ¿Cómo citar?

Gionco, P. (2018). Post-clasicismo e intermedialidad en la serie televisiva Galavant (ABC, 2015-16). *Comunicación y Medios*, (38), 52-65.



# La representación en la ficción televisiva del antagonista político en la dictadura chilena\*

## *The representation in the television fiction of the political antagonist at the chilean dictatorship*

**Javiera del Valle**

Universidad de Chile, Santiago, Chile  
javiera.delvalle.a@gmail.com

---

### Resumen

Esta investigación analiza la representación del antagonista político en las series *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal*. Se indaga en el concepto de dictadura, antagonismo político, representaciones sociales, género narrativo y ficción televisiva. La metodología utilizada es de carácter cualitativo, mediante un análisis temático de los capítulos. Se constata que por sus diferentes construcciones de conflicto político, los elementos represivos y violentos del antagonista político en *Los 80* son matizados, mientras que en *Los Archivos del Cardenal*, la representación de ellos tiende a asemejarse a la de un villano. El hilo argumental de *Los 80* se basa en las vivencias y conflictos que se desprenden de la cotidianidad de una familia y no busca exponer las violaciones a derechos humanos, en cambio *Los Archivos del Cardenal* pone especial énfasis en la crudeza de la representación de dichos episodios, porque está basada en hechos reales.

### Palabras clave

Dictadura; antagonista político; televisión; *Los 80*; *Los Archivos del Cardenal*

### Abstract

*This investigation analyzed the representation of the political antagonist at the series *Los 80* and *Los Archivos del Cardenal*. For this it was explored the concept of dictatorship; political antagonism; the social representations; narrative genre and television fiction. The methodology used it is one of a qualitative character, through a theme analysis of the chapters. It was seen that because of the different constructions of the political conflict, the violent and repressive elements of the political antagonist of *Los 80* were nuanced, while in *Los Archivos del Cardenal*, those representations tend to be similar to that of a villain. While the argumentative thread of *Los 80* was based on the life experiences and conflicts that are caused by the everydayness of a family and does not try to expose the violations to human rights, *Los Archivos del Cardenal* puts an special emphasis on those events, because it is based on real events.*

### Keywords

*Dictatorship; political antagonism; television; *Los 80*; *Los Archivos del Cardenal**

---

Recibido: 16/04/18 - Aceptado: 18/06/2018 - Publicado: 31/12/2018  
DOI: 10.5354/0719-1529.2018.49033

\* Investigación financiada por el proyecto Fondecyt N° 1160050 "Imágenes de la memoria: lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile".



## 1. Introducción

Cercano a los 40 años del Golpe Militar chileno se estrenan dos series ficcionales ambientadas en la dictadura: *Los Archivos del Cardenal* (2011-2014, TVN)<sup>1</sup>; y *Los 80* (2008-2014, Canal 13). Aunque ambas fueron creadas para competir por la sintonía en horario *prime*, se diferenciaron: mientras *Los 80* abordó la cotidianidad de una familia de aquella década e invitó al espectador a re-habitar su historia reciente; *LADC* buscó fortalecer la cultura de los derechos humanos, al dramatizar el trabajo de la Vicaría de la Solidaridad<sup>2</sup> (Schlotterbeck, 2014).

Su surgimiento se podría explicar por el cambio en la correlación de fuerzas sociales, la proliferación del internet y las redes sociales; el intento de recuperación de credibilidad de los medios luego de su rol encubridor en dictadura (Antezana, 2015); y la apertura de un mercado que estimuló la creación de productos que rescatan la memoria y el pasado (Schlotterbeck, 2014). Estarían condicionadas al momento político y social en el que fueron producidas: *Los 80* se destaca por representar una familia patriarcal como elemento identitario, en contexto del Bicentenario de Chile; mientras que *LADC* recalca la búsqueda de justicia y el rol sostenedor que jugaron las mujeres en aquella época, al posicionar a una como protagonista de la serie en la conmemoración de los 40 años del golpe (Mateos-Pérez & Ochoa, 2016).

La televisión tiene efecto en la creación de un imaginario colectivo. La acción de seleccionar algunos hechos por sobre otros es propio de los medios de comunicación y los relatos televisivos contribuyen en construir memorias colectivas, que permiten al público crearse impresiones e informarse acerca del Golpe (Antezana, 2015). Además, los medios de comunicación de masas son la primera fuente de definiciones sociales y políticas, abonando a la existencia de sistemas de creencias y produciendo efectos ideológicos, pues la estructura de los mensajes perpetúa los intereses de la estructura dominante de poder (D'Adamo, García & Freidenberg, 2007).

Desde la perspectiva de los estudios culturales, las representaciones sobre el pasado serían una creación interpretativa –y no única-, a manera de ilustración, de algo que ya existía. En este sentido, representación en la ficción televisiva forma parte de un proceso de producción y exteriorización de significados a través de sistemas simbólicos, entre los miembros de una cultura (Rodríguez, 2016).

Los recuerdos se forjan en la interacción con grupos de pertenencia y la memoria individual se sitúa en la interpretación sociocultural (Baer, 2010). Es por ello que la relevancia de indagar en las representaciones sobre la dictadura radica en que estas pueden instalarse en la(s) memorias y afectar cómo se entiende y recuerda la historia reciente.

Es preciso tomar en cuenta que los relatos de corte ficcional han permitido el tratamiento de lo intolerable, pues en la ficción se realiza una matización de la crueldad, apareciendo como una alternativa para hacer más soportable el horror (Antezana, 2015). Esta investigación se ha propuesto indagar en la representación del antagonismo político en las series de ficción *Los 80* y *LADC*. El desarrollo del presente responde cómo se representa al antagonista político de la dictadura en *Los 80* y *LADC*. Se sostiene que por sus diferentes construcciones de conflicto político, los elementos represivos y violentos del antagonista político en *Los 80* son matizados, mientras que en *LADC*, la representación de ellos tiende a asemejarse a la de un villano.

## 2. Marco teórico

La televisión tiene efectos en la creación del imaginario colectivo y representaciones de mundo (Antezana, 2015), además de afectar en las definiciones sociales y políticas (D'Adamo, García & Freidenberg, 2007). Entonces, las representaciones sobre la dictadura incidirían en las representaciones sociales sobre la historia reciente.

Las representaciones sociales influyen en la forma de ver y valorar el mundo, orientando la predisposición y el comportamiento respecto de los objetos sociales. Toda vez que incorpora contenido tanto cognitivo, como simbólico y afectivo, refleja cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana. Son el resultado de los procesos comunicativos y discursivos, caracterizando el estilo de pensamiento de los miembros de un grupo, el que da origen a un bagaje común de conocimientos, sentido común y modelos de justificación (Prado & Krause, 2004).

Por su parte, las representaciones en la ficción televisiva afectarían en la producción y exteriorización de significados entre los miembros de una cultura (Rodríguez, 2016). El género ficcional es uno de los géneros televisivos y pertenece a los programas de entretenimiento (TIC, 2008) y se caracteriza por expresar e informar. Juega un rol en la restitución del pasado (Chamorro, 2014), pues sirve, igual que un texto tradicional de historia, para expresar diversos matices y puntos de vista, además de cuestionar y reflexionar (Rodríguez, 2016).

Las series ficcionales son un subgénero y suelen tener tramas específicas por capítulo y otras de larga duración. Al igual que casi todos los productos televisivos poseen un guión, donde se introducen indicaciones de todos los elementos que deben aparecer en el programa (TIC, 2008). Para efectos analíticos, una estructura narrativa (que contiene el guión) está compuesta por: 1. sucesión de acontecimientos, que avanzan orientados hacia un fin; 2. unidad temática alrededor de un actor-sujeto, que une los demás componentes; 3. transformación, que da cuenta de cambios en los sujetos y permite releer ciertos relatos; 4. proceso, donde ocurre la transformación y da cuenta de un continuo temporal desde el inicio, hasta la resolución, desarrollándose principalmente en tres momentos<sup>3</sup>; 5. causalidad narrativa y puesta en intriga, que involucra las relaciones causales entre los acontecimientos, justificando y dando sentido a la narración; y 6. evaluación final, donde todos los acontecimientos se dirigen a un fin, implicando incluso un principio moral (Marión-Llorca, 2008).

En una estructura narrativa son fundamentales "el personaje, la acción y el conflicto" (Galán, 2007:1). El personaje es un elemento fundamental del texto narrativo, que se puede definir como "todo aquel que ostenta o soporta, de manera preponderante y sobresaliendo claramente del resto, el hilo argumental en un contenido audiovisual" (López-Sánchez, Tur-Viñes & Galicia, 2010). Se suele tomar como referente a los personajes clásicos de la tradición literaria del siglo XIX, que deben: acoplarse a la historia y viceversa; distinguirse entre sí; ser contradictorios, para otorgar volumen y credibilidad; además de seleccionarse y organizarse de manera que contrasten para hacer aparecer sus cualidades lo más claramente posible (Pérez, 2005). Además, los personajes se pueden categorizar en cuatro tipos según sus funciones: (1) principales, como el protagonista, el antagonista y el de interés romántico; (2) de apoyo, como el confidente el catalizador; (3) de contraste, que añaden una nueva dimensión; (4) y los temáticos (Seiger en Pérez, 2005).

El protagonista se define en base a competencias exclusivas que sólo le corresponden a él; focaliza el relato; lo organiza; es quien aporta mayor cantidad de información; autónomo; está presente en los momentos de más clímax; y es con quien el espectador se identifica, pues a este se le atribuyen rasgos simpáticos, halagadores o seductores. En el drama clásico, el protagonista es moralmente bueno, aunque actualmente suele ser rebelde y fuera de la ley (Pérez, 2005).

El antagonista aparece en contraposición al protagonista y se le enfrenta para lograr su objetivo. Puede ser una persona, un grupo de personas, un suceso o una catástrofe. Si es caracterizado como una persona, ha de construirse otorgándosele cualidades seductoras y fascinantes, además de habilidades e inteligencia. Otra de sus características es que tiene razones para actuar como lo hace y oponerse al protagonista. No es un simple loco que disfruta haciendo el mal (Pérez, 2005) e incluso puede ser bueno, a pesar de representar un obstáculo para el protagonista (Linde & Nevado, 2016).

Finalmente, entre los antagonistas existe un subgrupo: los villanos. Estos son en su mayoría narcisistas, incapaces de respetar a los demás y de reconocer su humanidad (Pérez, 2005). Representan el principal obstáculo que debe superar el héroe y se diferencian de estos "tanto por su ética (...), como por su apariencia física" (Linde & Nevado, 2016: 56). A diferencia de un antagonista corriente, este se opone al protagonista por motivos perversos y no sólo por su función narrativa en el relato. El villano suele manipular o engañar a los más débiles y tiene un pasado traumático que lo hizo abandonar el código moral, asumiendo uno distorsionado o aberrante (Linde & Nevado 2016). Además poseen carisma, liderazgo, son narcisistas, inteligentes e impredecibles (Morrell en Linde & Nevado, 2016).

No obstante, este estereotipo clásico de los villanos ha ido cambiando. En las producciones norteamericanas se ha desarrollado una representación de un villano más ambiguo, poliédrico y próximo a la identificación con el espectador, por medio de la atenuación de los rasgos de maldad al utilizar recursos como la ridiculización, o por medio de virtudes o actitudes positivas. Muchas de sus acciones quedan justificadas moralmente y en definitiva, las fronteras entre el héroe y el villano son cada vez más difusas (Linde & Nevado, 2016).

Aunque hemos dado cuenta de las características constitutivas de los antagonistas a nivel narrativo, nuestro objeto de estudio es la representación del antagonista político. Surge así, como un componente relevante, la noción de antagonismo político, que es desarrollada por Laclau y Mouffe (1987) y tiene origen en el pensamiento post-funcionalista<sup>4</sup> (Stoessel, 2010).

El antagonismo político surge de la presencia de superficies discursivas contradictorias entre articulantes y articulados, en un intento de negociación por lograr la hegemonía (Laclau & Mouffe, 1987). En este sentido, la constitución del discurso es el intento de dominar el campo de la discursividad y detener el flujo de las diferencias construyendo un centro (Laclau & Mouffe, 1987).

Por otro lado, las relaciones de conflicto entre grupos se constituyen como tal en función de una diferenciación con el otro. Según Mouffe (2007), los conflictos pueden adquirir dos formas: el antagonismo, donde está en juego la lucha por opuestos que no pueden ser reconciliados y donde el otro debe ser suprimido; y el agonismo, una manera pluralista de enfrentarse al otro, donde, a pesar de que las posturas entre nosotros y ellos no pueden ser reconciliadas racionalmente, se buscan mecanismos democráticos y legítimos para solucionar disputas. De no existir confrontación entre distintas posturas, la política estaría en peligro, pues la dimensión antagonónica está siempre presente, incluso existiendo una relación agónica (Mouffe, 1999).

Siguiendo lo anterior, en toda sociedad coexisten memorias parcialmente antagonónicas, pues cada una puede sugerir significados diferentes o contradictorios; y en Chile las representaciones antagonónicas sobre la dictadura persisten hasta hoy (Waldman, 2009). Respecto de las dictaduras, Collier (1985) propone que el surgimiento de gobiernos represivos autoritarios responde a la tensión entre la modernización dependiente y capitalista desarrollada en la región. En Chile comenzó cuando el gobierno constitucional de Salvador Allende fue derrocado por un Golpe de Estado a manos de una Junta Militar, el 11 de septiembre de 1973. Pinochet tomó el poder por casi 18 años y llevó a cabo acciones represivas, políticas y económicas (Padilla, 2005). La dictadura se caracterizó por la "restricción a los medios de comunicación, supresión de los partidos políticos, control del Poder Judicial y represión a miembros y partidarios del gobierno anterior" (Waldman, 2009:10).

El autoritarismo chileno se destacó por su alto nivel de represión, acercándose a un verdadero terrorismo de Estado (O'Donnell, 1989). La represión se puede definir como el uso o amenaza de coerción en variables grados, aplicada por parte de los gobiernos sobre opositores para debilitar su resistencia. Son mecanismos que apuntan al control y la sanción de conductas desviadas ideológica, política, social o moralmente y se acerca a la noción de violencia política. Además,

puede implicar la eliminación física, el dirigismo de conductas públicas o privadas e incluso la imposición de códigos morales (González, 2006).

Sin lugar a duda, lo más cruento de la dictadura chilena es lo que se remite a las violaciones a los derechos humanos “pues se ejercieron como política sistemática de Estado muerte, tortura, desaparición forzada, exilio, exoneración y persecución de ciudadanos disidentes, instaurando un clima de miedo y amenaza constante en toda la población” (Cornejo, Reyes, Villarroel & Rocha, 2013) y los peores aplastamientos, tanto de los derechos individuales, como sociales del Chile moderno se produjeron en torno al derrocamiento militar encabezado por Pinochet en contra de Allende (Padilla, 2005). Es por esto que existen variadas opiniones al respecto de la dictadura, desde distintas esferas de la sociedad (Cornejo, Reyes, Villarroel & Rocha, 2013) y es un punto de referencia histórico que articula discursos públicos y privados, entre los cuales, hasta hoy es difícil el diálogo (Prado & Krause, 2004).

### 3. Metodología

Esta investigación es cualitativa, pues se desarrolló inductivamente; utiliza una perspectiva interpretativa; y el análisis de los datos se realizó en torno a la descripción de elementos audiovisuales (Hernández, Fernández-Collado & Baptista, 2006). Al trabajar con conceptos que derivan de distintas disciplinas se debió realizar una conciliación teórica y metodológica. Se realizó una transversalidad entre varias disciplinas desde un lugar geométrico, disciplinar, donde se pueda realizar una validación posible del saber, mediante marcos de pertinencia teórico-metodológica (Charaudeau, 2003).

El universo son todos los capítulos de ambas series se desarrolló en base a dos muestras: la específica, mediante una selección intencionada de 19 capítulos de ambas series (*Los Archivos de Cardenal* (6) y *Los 80* (13)), donde

estuviera representado algún conflicto antagónico político; y la general, realizada en base a un visionado previo, que recaba los aspectos más importantes acerca de cada una de las temporadas de las series analizadas, para aportar información adicional al análisis, pues al seleccionar algunos capítulos y otros no se podría omitir parte importante de la trama, del desarrollo de los acontecimientos y de la transformación de los personajes.

Por otro lado, la recolección de información se llevó a cabo con el apoyo de matrices o fichas de análisis (Caseti & Di Chio, 1999), en las que se registran temas centrales. Se utilizaron cuatro tipos de matrices, que registraron información desde lo más general a lo particular: la primera<sup>5</sup> dio cuenta de aspectos generales de cada temporada; la segunda fue construida para ratificar la presencia de momentos antagónicos en cada temporada; la tercera<sup>6</sup> sirvió para el análisis de los capítulos seleccionados intencionalmente como muestra; y la cuarta organizó el resumen de las características más relevantes de cada antagonista político y su evolución en la historia. Además, la codificación de la información se realizó mediante un análisis temático, que sirve para “utilizar una amplia variedad de tipos de información de una manera sistemática” (Fraga, Maidana, Paredes & Vega, 2007: 4).

Cabe mencionar que se consideró como un antagonista político a los personajes civiles o uniformados que adhirieran a la dictadura y protagonicen episodios políticos antagónicos, que son tal por el carácter irreconciliable del conflicto. Así, para identificar el tipo de antagonismo representado surgieron dos aristas relevantes en el análisis: si el momento antagónico involucra una agresión física o se ubica en el terreno de lo verbal<sup>7</sup>; y si de haber violencia es armada, o no. Aunque en el marco teórico la violencia política ligada con la represión, para efectos del análisis será relacionada con el momento antagónico, donde mediante el uso de la fuerza y la violencia se pretende erradicar a un otro irreconciliable y el uso o no uso de armas desarrolla distintos tipos enfrentamientos con el opuesto político.

## 4. Análisis

Primeramente se presenta una breve síntesis de cada serie, seguido de un resumen de la caracterización y evolución de los antagonistas políticos mediante una tabla<sup>8</sup> con sus características más relevantes. Posteriormente se da cuenta de categorías que permitirán analizarlos como grupos de personas con características, transformaciones, creencias políticas, motivaciones, objetivos, formas de relacionarse con su opuesto político y prácticas comunes. La categorización de los personajes se desarrolló en torno a dos dimensiones: su nivel de arraigo ideológico y la relación que desarrollan con su opuesto político, que puede ir desde las confrontaciones verbales hasta el uso de la fuerza. Posteriormente se identifican los tipos de conflictos políticos desarrollados considerando aspectos como la presencia de superficies discursivas contradictorias, represión, violencia, violaciones a los derechos humanos, desapariciones, etcétera. En base a aquello se construye una tipología en torno a un eje: el verbal-armado. Allí se considera el tipo de enfrentamiento desarrollado, que puede ir desde una confrontación de superficies discursivas contradictorias más o menos violentas, en el terreno de lo

verbal; hasta en episodios donde existe violencia física mediante atentados, tortura, desaparición y asesinatos de su opuesto político, que por la voluntad de exterminar al otro desarrollan momentos antagónicos más álgidos.

### 4.1. Análisis de *Los 80*

*Los 80* gira en torno a la vida de los Herrera: una familia chilena de clase media en dictadura, compuesta por el matrimonio de Ana y Juan, además de sus cuatro hijos: Claudia, Martín, Félix y Anita. La mayoría de los problemas que circundan a la familia Herrera guardan relación con asuntos cotidianos. Aunque aparecen conflictos antagónicos entre personajes con distintas posturas ideológicas, el momento que reporta más valor analítico para esta investigación es cuando la hija mayor de Juan y Ana se involucra sentimentalmente con un miembro del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR<sup>9</sup>), generando el gran conflicto antagónico político que afecta a los Herrera, por la llegada de Pedro, el supuesto hermano perdido de Juan que termina siendo un agente de la CNI<sup>10</sup>.

**Tabla 1:** Antagonistas políticos de *Los 80*.

Nombre	Rol	Objetivos y motivaciones	Arraigo ideológico	Relación con opuesto	Momentos antagónicos	Transformaciones	Atenuaciones
<b>Agente Tapia (Pedro Herrera)</b>	Agente encubierto CNI	busca obtener información del paradero de Gabriel y Claudia para desarticular FPMR	Alto	Persecución y exterminio	Asesinato a Gabriel, secuestro Claudia	Sí	Devuelve a Claudia, entrega sus expedientes a Juan, quiere desligarse de CNI.
Don Genaro	Dueño Almacén	Defensa de dictadura por el rédito económico	Alto	Cercana, pero fuerte rechazo mediante confrontaciones verbales	En el terreno verbal	No	Humor y cercanía con los niños

Martín Herrera	Hijo matrimonio Herrera	Ser piloto de la FACH	Bajo	Cercana y de rechazo mediante confrontaciones verbales	En el terreno verbal	Sí	Adopta discurso de rechazo a dictadura
Doña Imelda	Vecina	Defensa dictadura	Alto	Distante	No	No	Calidez con niños; situación familiar difícil
Don Farid	Jefe/socio Juan	Prosperidad económica	Alto	Indeterminada	No	No	Bondad y solidaridad
Compañero Gabriel	Jefe sindicato	Indeterminada	Indeterminado	Cercana	No	No	No
Bigote y Muñeco	Agentes CNI	Desarticulación y exterminio disidencia	Alto	Agresión	Detener y golpear a Juan y Exequiel	No	Dejar huir a Juan
Agentes de misión en Argentina	Agentes CNI	Desarticulación y exterminio disidencia	Alto	Persecución e intento de exterminio	Enfrentamiento armado miembros FPMR	No	No
Superior CNI	Agente CNI	Desarticulación y exterminio disidencia	Alto	Delega labores de tortura, persecución y exterminio	No	No	Ridiculización
Agente Martínez	Agente CNI	Desarticulación y exterminio disidencia	Alto	Directa	Asesina a Tapia	No	No
Efectivos Carabineros	Agente CNI	Orden	Indeterminado	Directa, represión	No	No	Distancia de violaciones a DDHH

Fuente: Elaboración propia.

En *Los 80* existen tres tipos de antagonistas políticos. El primer tipo posee un bajo arraigo ideológico y desarrolla un antagonismo del tipo verbal. Este personaje es Martín Herrera, que inicialmente tiene una postura a favor de la dictadura, mediada por su vocación de ser piloto de la FACH. Posee un discurso oficialista, aunque sin un arraigo ideológico que haga perdurar aquellos pensamientos, pues al abandonar la institución Martín visualiza los crímenes cometidos y adopta una postura de oposición (Ver Tabla 1).

El segundo tipo de antagonista político se mueve en el terreno de lo verbal, con gran arraigo ideológico. Algunos de estos personajes son: Don Farid, Don Genaro y Doña Imelda, que aunque no utilizan la violencia están movidos por el convencimiento de que la dictadura es el mejor escenario posible. Desde aquella postura abalan y permiten las prácticas violentas del gobierno. Aunque difieren en la intensidad con la que defienden sus posturas, coinciden en el rechazo al gobierno anterior y que la dictadura es mejor. Son personajes mayores, que apoyan sus argumentos



en la experiencia. Sin embargo, en su representación se introducen matices, componentes humorísticos y humanizados que apelan a la emocionalidad generando empatía en la audiencia.

El tercer tipo son los miembros de la CNI. Además de tener un gran arraigo ideológico comparten un código estético. Son representados como personas frías y crueles, que han naturalizado y rutinizado sus crímenes; responden a jerarquías y órdenes; y rechazan a su opuesto político tratándolos como indeseables y haciéndoles merecedores de violaciones a sus derechos humanos. Se caracterizan por el uso de prácticas represivas, violentas y asimétricas como la única forma de proteger al poder hegemónico producto del carácter irreconciliable de las posturas en disputa. Estos personajes introducen componentes que matizan su crueldad, como cierto grado de humanidad y arrepentimiento. El agente Martínez es el único antagonista político que incurre en conductas que lo asemejan a un villano, al asesinar a su compadre, el agente Tapia. No obstante, aquel episodio se puede leer como una victoria del bien, pues con su acto erradica la figura de Pedro, justificando su conducta.

Otro ejemplo es el agente Tapia, que por su relevancia en la trama y la complejidad en la construcción de su personaje es el antagonista político más importante de *Los 80*, pero también incluye componentes humanizados: entrega a Claudia y luego se arrepiente de sus crímenes. Aquello opera como lección moral, pues el mal estado en que queda es debido al peso de su conciencia.

En esta serie el conflicto político se desarrolla en tres esferas: verbal, no armado-armado y armado-armado. El primero se despliega tanto entre el primer, como en el segundo grupo de antagonistas. En esos conflictos se representa la contraposición de posturas diferenciales, que si bien pueden llegar a incluir violencia verbal, no implican violencia física.

El segundo es el conflicto no armado-armado, mediante acciones represivas por parte de agentes del Estado que suelen amedrentar y perseguir tanto a personajes involucrados, como no involucrados políticamente. Aunque este tipo de conflicto se caracteriza por la asimetría de poder, finalmente se traduce en un final favorable para los personajes principales, que de alguna manera se salvan de no tener un final trágico en manos de los agentes de la CNI, siempre por su buena voluntad.

El tercer tipo es el conflicto armado-armado. Este se desarrolla en los enfrentamientos entre el FPMR y la CNI. Aunque la oposición es mediante el uso de la violencia se puede apreciar una asimetría de fuerzas, cuestión que se traduce en la clandestinidad en la que viven los miembros del FPMR, por la incapacidad de desarticular la dictadura; y también en el asesinato de Gabriel<sup>11</sup>.

#### 4.2. Análisis de *Los Archivos del Cardenal*

Esta serie se sitúa en el Chile de fines de los años setenta y aborda la labor de la Vicaría de la Solidaridad, que fue inaugurada el 1 de enero de 1976 por iniciativa del Cardenal y Arzobispo de Santiago, Raúl Silva Henríquez. Su trama principal circunda la vida política y amorosa de Laura Pedregal, asistente social, que trabaja en la Vicaría y que es hija del abogado Jefe de ésta; y Ramón Sarmiento, hijo de un alto funcionario de la dictadura, que abre sus ojos a lo que está pasando en Chile al acercarse a la Vicaría y trabajar allí como abogado. Cada capítulo incorpora un conflicto policial, que muchas veces aporta nuevas dimensiones dramáticas. El componente antagónico político está presente en toda la serie. Sin embargo, afecta directamente a sus protagonistas cuando el padre de Laura es degollado. Allí se produce un punto de inflexión, pues aquel hecho mueve a este personaje a participar en el FPMR, por la decepción que le generó la vía pacífica, dando pie a una separación entre Laura y Ramón.

**Tabla 2:** Antagonistas políticos de LADC.

Nombre	Rol	Objetivos y motivaciones	Arraigo ideológico	Relación con opuesto	Momentos antagónicos	Transformaciones	Atenuaciones
Marcelo Alarcón	Director Operativo CNI	Desarticulación y exterminio disidencia	Alto	Directa. Violenta física y verbalmente	Protagoniza numerosos episodios de violaciones a DDHH	No	No
Estela Rossi	Artista, novia de Alarcón	Estatus y fama	Indefinido	Ninguna	No	No	Delata delitos Alarcón
El Troglo	Agente CNI	Desarticulación y exterminio disidencia	Alto	Directa. Violenta física y verbalmente	Protagoniza numerosos episodios de violaciones a DDHH	No	No
Mauro Pastene	Agente CNI	Desarticulación y exterminio disidencia	Alto	Directa. Violenta física y verbalmente	Protagoniza numerosos episodios de violaciones a DDHH.	Se arrepiente de los crímenes cometidos	Arrepentimiento y cooperación con justicia
Laurence Martínez	Director operativo CNI	Desarticulación y exterminio disidencia	Alto	Indirecta. Delega funciones	No	No	No
El Chino	Policía	Acatar órdenes superiores	Indeterminado	Directo con cercano	Asesina a amigo	No	Arrepentimiento
Marco Sarmiento	Padre Ramón/Funcionario dictadura	Apoyo dictadura	Alto	Directo con Ramón	En lo verbal	Se da cuenta de crímenes y pasa a ser oposición	Se convierte en miembro de Alianza Democrática
El Rucio	Ex miembro PC, coopera con CNI	Cooperar con CNI	Indefinido	Directo al intentar negociar	Amenaza Mónica; asesina miembro CNI	De la oposición a estar a favor de la dictadura; luego traiciona CNI	Haber sido quebrado
Fiscal Robles	Fiscal de la República	Desarticulación y exterminio disidencia; defensa de la patria	Indeterminado	Indirecto	No	No	No

Magistra do Corte Suprema	Idem	Impedir juicio al Rucio	Indetermina do	Indirecto	No	No	No
Thomas Parker	Agente CNI, EX CIA	Recabar información para desarticular y exterminar disidencia	Alto	Directo y violento	Aplica torturas	No	No
María Canales	Escritora. Esposa Parker	Servir de fachada	Indetermina do	No	No	No	No
Familia de Ramón	Idem	Defender dictadura	Alto	No	En lo verbal.	No	Ignorancia e ingenuidad

Fuente: Elaboración propia.

En *LADC* existen cuatro tipos de antagonistas políticos. Los primeros son civiles con un cargo en el Estado: el Magistrado de la Corte Suprema y el Fiscal. Estos personajes representan un obstáculo en la búsqueda de justicia de la Vicaría. Tienen un difuso grado de arraigo ideológico. Además, no ejercen algún tipo de violencia y no tienen contacto directo con su opuesto político. No obstante, por la naturaleza de su cargo permiten la impunidad de crímenes y son una garantía de los servicios de inteligencia (Ver Tabla 2).

El segundo grupo es de los altos mandos de la CNI, como Alarcón y Martínez, que encarnan el poder y la organización de los crímenes y con ello la limpieza ideológica mediante el exterminio. Ellos ejercen distintos grados de violencia y están altamente ideologizados. Son poderosos, de impronta militarizada y estando conscientes de su poder desarrollan sus actividades con seguridad y prepotencia. Mientras que Martínez se apega más a ciertos códigos de conducta, Alarcón pasa por encima de todo y todos para llevar a cabos cometidos personales y laborales, posicionándose como villano.

El tercer grupo está compuesto por agentes de menor rango, como Pastene, el Troglo, Tho-

mas Parker y el Rucio. Están altamente ideologizados, ejercen directamente altos grados de violencia, y son subordinados. Aunque suelen no funcionar de manera autónoma, lo hacen violenta y descarnadamente respecto de su opuesto político. Los dos primeros fueron representados inicialmente como similares y el peso de sus actos los llevó a tener finales trágicos. Por otro lado, el Rucio -ex miembro del PC- fue quebrado emocionalmente por la CNI para hacerlo cómplice de sus crímenes. Este personaje desarrolla su lado más narcisista y descarnado, producto de los hechos traumáticos que vivió en manos de la CNI y también se posiciona como un villano.

Otra categoría es la de civiles que no ejercen la violencia verbal o física, están ideologizados y defienden la dictadura. Está compuesto por los familiares de Ramón, que poseen una posición social privilegiada, opinan desde la desinformación y pertenecen directa o indirectamente a la dictadura. Un personaje relevante entre ellos es Marcos, que al evidenciar lo que le habían hecho a su hijo opta por desligarse del gobierno y militar activamente como opositor.

Una última categoría son las parejas de los agentes de la CNI: Estela Rossi y María Canales. Estas mujeres demuestran poco arraigo ideoló-

gico; no ejercen la violencia; se ven involucradas en un entorno donde se cometen crímenes y abusos, por sostener relaciones con agentes de la CNI; y se les representa como personas que por estatus deciden hacer vista gorda a las atrocidades cometidas en su entorno, o naturalizar las actividades de sus parejas. Son dóciles, sin mucha voluntad, superficiales y prácticamente neutras en materia política, componente que redundante en una atenuación de su carácter antagonico.

Los tipos de conflictos desarrollados en *LADC* están marcados por el enfrentamiento antagónico político armado. Pocos son los momentos donde la pugna se mueve en el terreno de lo verbal y uno de los pocos ejemplos de este tipo de confrontaciones es en el que Ramón se enfrenta a su familia por causa de las atrocidades de la dictadura. Aunque se pueden distinguir dos categorías de conflicto: la no armada-armada<sup>12</sup> y la armada-armada<sup>13</sup>, el componente represivo y violento por parte del gobierno está presente siempre, pues encarna por su esencia al antagonista político, generando el conflicto y la trama.

El conflicto no armado-armado es el intento que desarrolla la Vicaría por visibilizar los casos de violaciones a los DD.HH, defendiendo la vía democrática y pacífica. No obstante, la respuesta de la CNI es perseguir, amedrentar y asesinar a miembros de la Vicaría dando pie a una relación asimétrica donde se responde a la no violencia con una violencia extrema.

Por otro lado, el conflicto armado-armado es entre el FPMR y la CNI. Integra componentes de violencia mutua, por la valoración de la vía armada desde ambas partes. Está marcado por la brutalidad con la que se trata a los frentistas y por la aplicación de terribles torturas para obtener información y dar lecciones.

El cuarto y último tipo de conflicto es entre quienes se oponen a la dictadura y defienden la vía pacífica, como la Vicaría, y quienes defienden la vía armada, como el FPMR. No es antagonico, porque aunque se ponen en juego superficies

discursivas contradictorias, no existe un intento por suprimir al otro.

## 5. Conclusión

Esta investigación posee una relevancia teórica y metodológica que deriva del cruce disciplinar desarrollado en torno a las dimensiones que provienen de campos como el narrativo y la teoría política. Difícilmente pudiera ser catalogada como un análisis puramente audiovisual o político, permitiendo evidenciar la estrecha relación entre la realización de productos ficcionales y la conformación de realidades e identidades políticas y sociales.

Se ha podido constatar que la mayoría de los antagonistas políticos de la serie *Los 80* son civiles que se mueven en el terreno de las confrontaciones verbales y juegan un rol secundario, en cambio en *LADC*, la mayoría de los antagonistas políticos<sup>14</sup> son agentes de la CNI o funcionarios del Estado, que se oponen a su opuesto político mediante crímenes en contra de ellos y por tanto ejerciendo la violencia, o al menos delegándola. Ellos representan una parte importante del conflicto dramático de la serie. Asimismo, la representación del villano es mucho más cruenta en *LADC* que en *Los 80*, pues mientras que en la primera serie se matiza el componente negativo mediante la idea de que el villano hace justicia, en *LADC* las características negativas de los villanos, como el narcisismo y la falta de códigos morales (Linde & Nevado, 2016) son fundamentales en el hilo argumental y tienden a exacerbarse.

Aunque ambas series representan la existencia de diversas versiones y posiciones respecto de lo ocurrido en la dictadura chilena (Cornejo, Reyes, Villarroel & Rocha, 2013), las series se diferencian en cómo recrean la contraposición de opiniones políticas, como una dimensión que finalmente redundante en un componente dramático. Respecto del tipo de conflicto representado, a pesar de que en ambas series se desarrollan momentos antagónicos, que se basaban en el intento de un grupo por suprimir a su opuesto, producto que sus posiciones

no pueden ser reconciliadas (Mouffe, 2007), mientras que en *LADC* este suele ser antagonico, irreconciliable y con la presencia de altos grados de violencia y represión; en *Los 80* se relacionan más bien con asuntos cotidianos de la familia Herrera (Schlotterbeck, 2014) y los que son políticos generalmente se mueven en las confrontaciones verbales. Aquello guarda relación con la trama de las series y las situaciones que retratan, pues en *LADC* todo el hilo dramático gira en torno al obstáculo que representa la dictadura y los abusos cometidos.

Ha quedado en evidencia que la representación del antagonista político en *LADC* difiere de la de *Los 80*. Si bien, ambas series retratan la represión y violencia ejercida por parte del Estado a manos de personajes antagonico políticos, la primera pone énfasis en la crudeza con la que se muestran estos hechos, pues se basa en sucesos reales y retrata la represión estatal mediante la eliminación física y el dirigismo de conductas (González, 2006). La incorporación de esta cuota de realismo redundante en que la representación de los antagonistas políticos incluya en más casos componentes que los hacen configurarse como villanos, en comparación con *Los 80*.

Cabe reflexionar sobre la capacidad que tiene la representación en la ficción televisiva de afectar la producción y exteriorización de significados entre los miembros de una cultura (Rodríguez, 2016). Mientras que la elaboración del texto narrativo de *LADC* favorecería la visibilización de los crímenes cometidos en la dictadura chilena, mediante un intento deliberado por retratar fielmente los horrores sucedidos; el de *Los 80* podría incentivar ánimos conciliatorios y de unidad, por la matización en la representación de los conflictos y los antagonistas políticos. En este sentido, resultaría enriquecedor desarrollar un estudio de recepción directamente enfocado en analizar los efectos de las diferentes estrategias narrativas, de construcción de conflicto y de representación no sólo de los antagonistas políticos, sino que también de otros personajes involucrados en los conflictos políticos abordados.

## Notas

1. Desde ahora *LADC*.
2. Organismo ligado a la iglesia católica. Brindó asistencia jurídica, económica, técnica y espiritual a víctimas de la dictadura y sus familiares. Recopiló información sobre torturas, muertes y desapariciones. El Vicario realizaba denuncias anuales al Presidente de la Corte Suprema que además se publicaban en cartillas, libros y la revista *Solidaridad* (Web Memoria Chilena).
3. Situación inicial, nudo o transformación y situación final (Marimón-Llorca, 2008).
4. Cuestiona la existencia de un fundamento último externo a lo social, contraponiéndose al marxismo ortodoxo (Stoessel, 2010), donde la dimensión económica determinaría el orden político (Laclau & Mouffe, 1987).
5. Constituye la muestra general.
6. Constituye la muestra específica.
7. Aunque se rechaza la separación entre pensamiento/realidad y se entiende que todo acto físico de agredir a alguien tendría base en lo discursivo (Laclau & Mouffe, 1987), se diferenciaron las confrontaciones verbales de las que involucran violencia física. Se busca identificar los personajes que se oponen antagonicamente y no las posiciones diferenciales en juego.
8. El resumen de cada antagonista político principal se desarrolló individualmente y algunos secundarios fueron agrupados en torno a características comunes.
9. Aunque el FPMR salió oficialmente a la luz en diciembre de 1983, con acciones de sabotaje a la banca e instituciones financieras, además un apagón nacional, su historia se remonta a la década de 1970. Surge como una estructura paramilitar del PC para resistir y acelerar el derrocamiento de la dictadura. Para ello se envió a cuadros de militantes a las academias de Cuba y Europa Oriental. Una de sus más relevantes operaciones "Siglo XX", por el fallido intento de asesinato a Pinochet en el Cajón del Maipo. L. Muñoz. (2004). *El Frente Patriótico Manuel*

Rodríguez, 1980, 1987.

10. Creada en 1977 por el cierre de la DINA, después del asesinato de Orlando Letelier en Washington. Fue el servicio de inteligencia más importante del Estado. Tenía calidad de organismo militar y dependía de la Presidencia. Contaba con miembros de las FFAA y civiles en la realización de sus labores de represión estatal, asesinato, tortura, interrogación, detención y desaparición. Mantenía recintos a lo largo de todo el país, con una gran infraestructura y nivel de organización superior al de la DINA (Web Memoria Viva).

11. Pareja de Claudia Herrera.

12. Persecución, amedrentamiento, detención ilegal, tortura, muerte y desaparición de civiles.

13. Donde se enfrentan miembros de la CNI con militantes del FPMR.

14. Los más relevantes para efectos analíticos.

## Referencias Bibliográficas

- Antezana, L. (2015). Televisión y memoria: a 40 años del golpe de estado en Chile. *Revista Comhumanitas*, 6 (1), 188-204. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5896217.pdf>
- Baer, A. (2010). *La memoria social: breve guía para perplejos. Las políticas de la memoria*. Madrid: Trotta.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós, Ibérica.
- Chamorro, M. (2014). Historia y ficción: un debate que no acaba para comprender la realidad. *Comunicación y Medios* (29) 143-155 DOI: 10.5354/0719 1529.2014.29928
- Charaudeau, P. (2009). *Análisis del discurso e interdisciplinariedad en las ciencias humanas y sociales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Collier, D. (1985). *El Nuevo Autoritarismo en América Latina*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Cornejo, M., Reyes, M., Villarroel, N., M, Cruz. & Rocha, C. (2013). Historias de la Dictadura Militar Chilena Desde Voces Generacionales. *Psykhé*, 22 (2). DOI: <http://dx.doi.org/10.7764/psykhe.22.2.603>
- D'Adamo, O., García, V. & Freidenberg, F. (2007). *Medios de comunicación y opinión pública*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España S.L.
- Fraga, C., Maidana, V., Paredes, D. & Vega, L. (2007). *Documento de cátedra III.3. Cátedra de Metodología y Técnicas de la Investigación Social*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.
- Galán, E. (2007). *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- González, E. (2006). Sobre el concepto de represión. *Revista de Historia Contemporánea HISPANIANOVA* (6). Recuperado de: [hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d022.pdf](http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d022.pdf)
- Hernández, R., Fernández-Collado, C. & Baptista, P. (2006). *Metodología de la Investigación*. Iztapalapa, México D.F. McGraw-Hill Interamericana.
- Laclau, E. & Mouffe, C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI



- Linde, R. & Nevado, I. (2016). La evolución del personaje del villano en el cine español (1982-2015). *Comunicación y Medios*, 33. DOI: 10.5354/0719-1529.2016.39345
- López-Sánchez, C. & Tour Viñes., V. & Galicia del Castillo, J. (2010). Evaluación del protagonista-antagonista en los contenidos audiovisuales dirigidos a la infancia en cadenas de televisión españolas. *Revista Latina de Comunicación Social*. (55) 553-560.
- Marimón-Llorca, C. (2008). *El texto narrativo*. Recuperado de: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4023/18/TEMA%207.EL%20TEXTO%20NARRATIVO.pdf>
- Muñoz, L. (2004). *El Frente Patriótico Manuel Rodríguez, 1980, 1987*. CEME. Recuperado de: [www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000721.pdf](http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000721.pdf)
- Mateos-Pérez, J. & Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). *Cuadernos.info*, (39), 55-66. DOI: <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.39.832>
- Memoria Chilena. (2017). La Vicaría de la Solidaridad (1973-1992). Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3547.html>
- Memoria Viva. (2017). Central Nacional de Información (CNI). Recuperado de: <http://www.memoriaviva.com/criminales/organizaciones/CNI.htm>
- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- O'Donell, G. (1989). *Transiciones, continuidades y algunas paradojas*. México, DF: Editorial Era.
- Padilla, E. (2005). La Dictadura Militar Chilena 1973- 1990. CEME. *Centro de Estudios Miguel Henríquez*. Recuperado de: [www.archivochile.com/Dictadura\\_militar/doc\\_sobre\\_dm/DMdocsobre0001.pdf](http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_sobre_dm/DMdocsobre0001.pdf)
- Pérez, P. (2005). *Construcción del personaje en cine y televisión*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Prado, M. & Krause, M. (2004). Representaciones Sociales de los Chilenos Acerca del 11 de Septiembre de 1973 y su Relación con la Convivencia Cotidiana y con la Identidad Chilena. *Psyche*, 13 (2). DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22282004000200005>
- Rodríguez, A. (2016). *La ficción histórica en la televisión iberoamericana 2000-2012*. Leid: Brill.
- Schlotterbeck, M. (2014). Actos televisados: el Chile de la dictadura visto por el Chile del bicentenario. A *Contracorriente*. Una revista de historia social y literatura de América Latina, 12 (1), 136-157. Recuperado de: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1308>
- Stoessel, S. (2010). Las categorías de hegemonía, antagonismo y populismo en la teoría política contemporánea: Una aproximación desde los estudios post-marxistas de Ernesto Laclau. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 64. Recuperado de: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6917#.WxocNYoh1LM>
- TIC (2008). *La Televisión: estructura, géneros y programación*. Madrid. Recuperado de: <https://tiscar.wikispaces.com/file/view/4.2television.pdf>
- Waldman, G. (2009). *Chile: la persistencia de las memorias antagónicas*. México, DF. *Política y Cultura*, 31. Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422009000100011](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422009000100011)

▾ Sobre la autora

**Javiera del Valle Abarca** es Cientista Política de la Universidad Diego Portales (2011-2014) y Magister en Comunicación Política de la Universidad de Chile (2015-2017). Ha trabajado en proyectos sobre género y en documentación de prensa. También ha estado a cargo estudios de caracterización electoral y más recientemente, se desempeñó como asistente de investigación en proyecto enfocado al mejoramiento de materiales educativos.

▾ ¿Cómo citar?

Del Valle, J. (2018). La representación en la ficción televisiva del antagonista político en la dictadura chilena. *Comunicación y Medios*, (38), 66-80.

# MONOGRÁFICO

“ESPACIALIDAD Y COMUNICACIÓN”

# La expulsión del paraíso urbano: representaciones de la ciudad informal en el filme *Hechos consumados* (1986)

## *Expulsion from the urban paradise: representations of the informal city in the movie *Hechos consumados* (1986)*

**Claudio Lagos-Olivero**

Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile  
Claudio.lagos@uft.cl

---

### Resumen

Este artículo establece las representaciones de la tipología urbana conocida como "ciudad informal" que propone el filme *Hechos consumados* (1986). Para ello utiliza un diseño metodológico que pone en relación a los medios masivos y la ciudad, desde la perspectiva mediacional de Martín Serrano (2004). Así previamente se identificaron ciertas categorías que permiten la observación de este tipo de ordenamiento territorial ("ciudad informal") en un producto comunicativo. Se trata de una investigación interdisciplinaria que puede ser de interés tanto para aquellos que tienen al fenómeno urbano como objeto de estudio, como para aquellos que lo hacen desde el punto de vista de las representaciones que construyen los medios masivos icónicos, en este caso, la cinematografía nacional como práctica mediacional.

### Palabras clave

Ciudad informal, Santiago de Chile, Representaciones, Cine Chileno, Mediación Social.

### Abstract

*This article establishes representations of the urban typology referred to as "informal city" in the film *Hechos consumados* (An Accomplished Fact) (1986), using a methodological design to put mass media in touch with the city from the mediational perspective of Martín Serrano (2004). Likewise, certain categories were previously identified to observe this type of land use ("informal city") in a communicative product. This is an interdisciplinary study that may be of interest for both researchers of urban phenomena and those studying it through its representations in iconic mass media, such as, in this case, national cinematography as a mediational practice.*

### Keywords

*Informal City, Santiago de Chile, Representations, Chilean Cinema, Social Mediation.*

## 1. Introducción

Este artículo tiene como objetivos establecer y caracterizar las representaciones de la tipología urbana conocida como “ciudad informal” (Laguerre, 1994; Brillembourg y Klumpner, 2005; Sassen, 2005; Duhau, 2003, 2004, 2008; Hernández, Kellert y Allen, 2010; Jirón 2010; Glaeser, 2011; Torres, 2011; Fiori y Brandão, 2010; Fiori, 2013). Se hace foco en el filme “Hechos consumados” (Vera, 1986)<sup>1</sup>, específicamente en aquellas secuencias que registran el espacio público de Santiago de Chile. *La ciudad informal* es una tipología compleja de caracterizar ya que surge como una manifestación del (des)orden urbano por diferentes causas, y por lo tanto, se materializa de distintas maneras que van desde la exclusión social y la miseria, hasta la casi formalidad. Emilio Duhau (2003) señala que la ciudad informal es aquella producida a partir de la vivienda previa urbanización del terreno donde se sitúa. Corresponde a lo que habitualmente se conoce en México como urbanización popular. Es decir que “[...] cuando nos referimos a la ciudad informal, de hecho estamos hablando de diferentes formas de producir informalmente la ciudad” (Duhau, 2003, p. 5).

La película es la historia de marginales<sup>2</sup> que convergen en la ribera de un río (probablemente el Mapocho), por causas económicas, psicológicas, y/o ideológicas. La pobreza dura y la exclusión están presentes en un relato donde se va configurando —precariamente— un asentamiento humano situado lejos de las formalidades del Santiago de los 80.

La investigación se basa un diseño metodológico<sup>3</sup> para el análisis de las representaciones urbanas en los medios masivos (Lagos-Olivero, 2015a; 2016), donde confluyen ciertas tipologías teóricas sobre la ciudad, que explican la forma en que se manifiesta el espacio público en determinados contextos urbanos; En otras palabras, corresponde a un modelo que permite el análisis de las representaciones urbanas en los medios masivos tradicionales, desde la perspectiva mediacional (Martín Serrano, 2004, 2008), que proporciona una base teórica y metodológica que permiten identificar las transformaciones del espacio público de una ciudad en función del contexto histórico (tiempo) y geográfico (espacio) al que pertenece.

La Teoría Social de la Comunicación (TSC) propuesta por Martín Serrano (2004) permite abordar análisis socio-históricos sobre el cambio, o no cambio, en el sistema de representaciones (contexto cognitivo), el sistema social (en este caso, el contexto urbano), y o, el sistema de comunicación (contexto mediático).

El artículo plantea una discusión teórica previa sobre la “ciudad informal”, fenómeno urbano que por un lado tiene una marcada presencia en ciertas ciudades latinoamericanas, incluida Santiago de Chile, y por otro, muestra más bien su ausencia en la representación cinematográfica nacional (Lagos-Olivero, 2015a), si se le compara con categorías que definen otros tipos de ciudad. Esta reflexión teórica permite establecer los criterios para la observación de este tipo de ordenamiento urbano en los medios de comunicación masivos icónicos en general, y en la cinematografía en particular. Por lo tanto el análisis propuesto se basa en ellas.

### 1.1. Predominio visual de una urbe informal

*Hechos consumados* es la *opera prima* de Luis R. Vera y se basa en el texto para teatro del dramaturgo Juan Radrigán<sup>5</sup>, cuya obra suele contar historias de marginales en contextos marginales. Es su marca de la casa. La versión fílmica de Vera recoge lo señalado dándose a la tarea de recrear los contextos y las atmósferas propuestas por Radrigán en ciertos lugares de Santiago. Por eso, las locaciones registradas por su cámara caracterizan —visual y hegemoníicamente— la informalidad urbana presente en la realidad<sup>6</sup> material de esa época (1980-1990). Es con diferencia el filme que propone con mayor claridad a Santiago de Chile como una “ciudad informal”.

Si grupos como Ictus ofrecieron historias que apelaban especialmente al sector medio ilustrado que constituía el grueso de su público, la dramaturgia de Juan Radrigán se dirigió a sectores populares. Sus textos tienen la particularidad de convertir a sujetos marginales en los protagonistas exclusivos; vagos, prostitutas, y en general, indigentes dan vida a historias en cuyo transcurso el habla popular desempeña un papel central como señal

de identidad y registro de la expresividad del mundo retratado (Correa, Figueroa, Jocelyn-Holt, Rolle y Vicuña, 2001, p. 316).

El texto está dividido en cuatro partes. En la primera, se ofrece una discusión teórica donde se encuadra el objeto de estudio (ciudad informal–mediación social) en el contexto histórico al que pertenece; en la segunda, se detallan los aspectos relevantes de la metodología aplicada; en la tercera, se muestran los principales resultados, y finalmente, se proponen algunas conclusiones para la discusión.

## 1.2. Contexto histórico

La década del 80 chilena es un período socio-histórico ampliamente estudiado desde varios puntos de vista en el contexto de las ciencias sociales. Como se sabe, en términos políticos, corresponde a la dictadura encabezada por Augusto Pinochet, y también al momento en que se implementan medidas económicas neo-liberales, que provocan un ajuste que tiene efectos profundos en las capas medias-bajas de la población. En la época, los indicadores de pobreza comienzan a crecer<sup>7</sup> (Correa, et al., 2001), y en la misma medida también lo hace el descontento de ciudadanos y ciudadanas. La pobreza se generaliza llegando a afectar a más del 60%<sup>8</sup> de la población nacional (Mideplan, 1998), y también a las estructuras de la ciudad.

La represión del gobierno de facto crecía en crueldad dado que constataba como iba perdiendo el control de la situación. Pero el miedo instalado en el cotidiano de la gente a partir de 1973, iba mermando en los 80. Así se explica que a partir del 11 de mayo de 1983 se inicie un período de protestas y paros nacionales (Bravo, 2017) que entre otras cosas, y luego de un largo proceso, terminó por gatillar el complejo entendimiento de las fuerzas políticas democráticas. Desde luego, la ciudad de Santiago fue escenario y testigo de las acciones descritas que no pocas veces se tiñeron de sangre (Salazar, 2006). Gran parte de los efectos de la crisis económica se observan sin pudor en el espacio público representado del cine del período 1980-1990. Observar un filme producido en esta década que desarrolla una historia sobre seres humanos marginales, nos sitúa en el momento de las grandes transformaciones

a la economía que sustentan el actual modelo de corte neoliberal. Con esos antecedentes a mano, podemos indagar con mayor profundidad sobre la informalidad urbana representada, en relación directa con la historia contada. Esto permite la observación de las características que vienen a construir la representación de Santiago como una “ciudad informal”<sup>9</sup>.

## 1.3. Cine en los 80

Como no podía ser de otra forma, la producción cinematográfica nacional también se vio afectada por el contexto político. En este sentido se podría señalar que el período estuvo caracterizado por tres fenómenos: (i) el reducido número de filmes estrenados en sala en el escenario de una especie de “apagón cultural” (Mouesca, 1990; Correa, et al., 2001; De los Ríos, 2010), exacerbado, tanto por la censura oficial (Olave y De la Parra, 2001) como por el “fenómeno de la autocensura” (Mouesca y Orellana, 2010, p. 155); (ii) el fortalecimiento de lo que se conoce como cine chileno en el exilio (Mouesca, 1992) fenómeno que emerge a mediados de los 70; y (iii) la irrupción de un nuevo formato que entra con fuerza en la época proporcionando alternativas a las costosas formas de producir cine: el video 3/4 U-matic significó un cambio tecnológico en el modo de producción, que nace y muere en la misma década.

Es necesario remarcar el hecho de que hacer cine en esos días era sin lugar a dudas un acto heroico. Algo tal vez más cercano a una acción de arte en sí misma, donde se arriesgaba el prestigio creativo pero también la propia integridad de los involucrados. Y puestos a reflexionar sobre los riesgos que conllevaba hacer cine en dictadura, conviene también señalar una diferencia – en apariencia obvia, pero significativa– desde el punto de vista de este texto: filmar en la seguridad del espacio privado del set o plató, era una cosa. Otra muy distinta fue hacerlo en el espacio público. La actividad cinematográfica era sospechosa para el régimen, lo que viene a otorgar el doble de mérito al acto de filmar en locaciones exteriores, a vista y paciencia de muchos agentes represores. Luis R. Vera fue uno de aquellos pocos cineastas que se atrevió a desarrollar una historia marginal destinada a ser filmada *afuera*.



Se trata entonces de un caso de estudio singular en relación al tema que convoca a este artículo.

#### 1.4. Representaciones de la ciudad informal

Como señala Stuart Hall (2003), la presencia es tan importante como la ausencia en las representaciones sociales, y la “ciudad informal”, en tanto tipología urbana, es una categoría con una presencia moderada y hasta baja, en los períodos que analizados. En general, “Las representaciones que los MCM [Medios de Comunicación Masivos] proponen sobre el espacio público muestran una parte de la realidad, al tiempo que ocultan otra. Por ejemplo, los rasgos que definen la informalidad urbana (pobreza, precariedad, degradación) de una ciudad como Santiago.” (Lagos-Olivero, 2015a:44). Si bien entre 1981 y 1990 la representación de la “ciudad informal” está presente no logra configurar —simbólicamente— una imagen urbana hegemónica de ese tipo. En este sentido se podría señalar que *Hechos consumados* es una excepción.

## 2. Encuadre teórico. La representación de la ciudad

El artículo trabaja con la tipología urbana conocida como *ciudad informal*. Esta categoría define un tipo de ordenamiento territorial que posee ciertas características particulares, manifestaciones diversas, y cuyo surgimiento obedece también a determinadas condiciones del contexto social. La identificación de dichas características a través de la revisión de bibliografía especializada, permitió proponer un modelo para el análisis del espacio público de la ciudad registrada en los planos y secuencias del filme.

### 2.1. La ciudad informal: el origen del concepto

Delimitar teóricamente el contorno de este tipo de ciudad es una tarea compleja. Si bien Michel Laguerre (1994) trabajó desde la antropología social sobre la idea de una ciudad informal en los 90, lo hizo a partir de la observación de grandes conurbaciones estadounidenses, y en concreto, sobre la gran área metropolitana conformada

por San Francisco y Oakland, en California. Por lo tanto, se remite a ciudades de lo que llama el *west democratic project* (Laguerre, 1994, p. xi), cuyas economías de ingresos altos generan un espacio informal que es parte de la ciudad formal. No se trata de la idea de ciudad dual (Kasarda, 1985; Marcuse, 1989) en tanto antecedente de la ciudad informacional (Castells, 1989), más bien ubica esta manifestación en los intersticios urbanos (Sassen, 2005), como parte de un todo que constituye a la ciudad misma. Su mirada, por lo tanto, está lejos de la ciudad informal latinoamericana, y encaja mejor con el concepto *Layered city* [Ciudad en capas, traducción propia] que propone Marcuse (2000), y que forma parte de un amplio grupo tipológico que intenta explicar el “fortalecimiento de las divisiones espaciales estructurales [traducción propia]” (Marcuse, 2000, p. 250) en el contexto de la globalización. En concreto, se refiere a la idea de una ciudad fragmentada.

En esa línea Saskia Sassen (2005) reconoce que la dimensión laboral de baja calificación, la necesidad de vivienda accesible (bajo precio), y la oferta urbana de servicios, todas características de una ciudad informal, son manifestaciones de economías urbanas avanzadas (Sassen, 2005) en las llamadas ciudades *grandes y complejas*, como la propia “ciudad global” (Sassen, 1999). Es decir que en este marco, Sassen entiende a la ciudad informal como parte de ciertas economías avanzadas, lo que es posible si se observa el espacio urbano como un espacio fragmentado por ciertos límites simbólicos, pero unido por “conexiones intersticiales [*underlying interconnections*]” no siempre evidentes en la observación *in situ*, como por ejemplo, en la observación etnográfica que desarrolla Laguerre (1994).

### 2.2. La ciudad informal latinoamericana

La “ciudad informal” que es objeto de estudio es de otra naturaleza. Se le asocia a perdedores, marginados y pobreza. Todos tópicos alejados de la retórica del éxito que, por ejemplo, proponen los indicadores de creatividad urbana<sup>10</sup> de Richard Florida (2008). Felipe Hernández y otros editan en 2019 *Rethinking The Informal City: Cri-*

*tical Perspectives from Latin America*. El libro se basa en la idea que existen muchas formas de expresión urbana que coexisten en un mismo espacio. Así se identifican dos tipos de ciudades: (i) la ciudad estática o formal, cuya representación está determinada por la arquitectura, y (ii) la ciudad kinética o informal, cuya representación está determinada por el espacio y los valores asociativos de quienes lo habitan. Este libro propone superar lógicas de observación binaria entre ricos y pobres, centro y periferia o primer y tercer mundo (Mehrotra, 2010, pp., xi-xiv en Kellett et al, 2010) por ejemplo, para plantear que este tipo de desarrollo urbano es rico tanto en valores como en manifestaciones, superando el estigma marginal con el que carga el concepto.

Dichas manifestaciones van desde lo "formal" a lo "precario", como señala Paola Jirón (2010) cuando identifica a esta estructura urbana con zonas habitadas sin servicios básicos como agua potable, electricidad o sistema de alcantarillados (Jirón, 2010, p. 71). A su vez, situamos la mirada de Fiori y Brandão bajo el paraguas conceptual de lo *formal*. Ellos proponen la categoría como un espacio vivo, en movimiento, con rasgos identitarios y culturales propios (Fiori & Brandão, 2010, p. 189). Se entiende que dicha elaboración conceptual proviene de la observación de la favela brasileña en tanto expresión socio-cultural. De hecho, Jorge Fiori habla de ciudades autogeneradas (Fiori, 2013, p. 41) donde los habitantes gestionan su propio techo. Esa mirada optimista forma parte de las reflexiones de Edward Glaeser (2011), que define a la *favela (Rocinha)* como un indicador de vitalidad urbana que genera un círculo virtuoso de oportunidades, a contrapelo de lo que sucede en zonas rurales. Glaeser entiende que "las ciudades tienen la llave para salir de la pobreza" (p.366), planteamiento coherente con su valoración de la *favela*.

La "ciudad informal" no es una anomalía urbana en sí misma, aunque desde luego suponga la presencia de ciertas carencias urbanas. Mejor dicho: no es pura anomalía. Así lo entiende Torres (2011) a partir de la observación de la ciudad informal en Colombia.

Informalidad no es sinónimo de miseria. Así como existe un continuo socioeconómico entre los ni-

veles formal e informal, dentro de este último también existe una escala gradual que va desde la supervivencia y la posibilidad de obtención de la vivienda mínima, hasta la extrema pobreza, la miseria o la indigencia (Torres, 2011, p. 68).

Alfredo Brillembourg y Hubert Klumpner editaron el libro "Informal city" (2005) que corresponde a un esfuerzo necesario por caracterizar, definir y problematizar este tipo de ordenamiento urbano a partir del caso de Venezuela. Allí se recogen diversas reflexiones que ayudan a definir el concepto disciplinarmente hecho que permite dar forma teórica a un fenómeno, que como hemos visto y en general, es observado como un problema más que como una manera de producir la ciudad.

En el contexto señalado la presencia de la "ciudad informal" necesariamente supone a una "ciudad formal", en algo que se puede entender como una relación maniquea, reducida al contrapunto entre lo legal (lo regulado) y lo ilegal (lo irregular) (Brillembourg y Klumpner, 2005, p. 41; Torres, 2011, p. 66). Es decir, cualquier tipo de ordenamiento urbano produce o puede producir (por causas distintas), cierta informalidad en su territorio. De facto, existen casos en cualquier zona geográfica del planeta, tanto en países de ingresos altos como en economías de ingresos medios y bajos; Emilio Duhau inscribe el fenómeno en el contexto de la "metrópolis latinoamericana" (Duhau, 2008, p. 161), que emerge a partir de la instalación de la vivienda precaria fuera del marco legal establecido y asociado a sectores con menos recursos.

Recapitulando, la "ciudad informal" es una categoría urbana que responde a causas diversas, y en consecuencia también a distintas manifestaciones que van desde la casi formalidad hasta la miseria estructural. Corresponde a un tipo de ordenamiento del territorio producido fuera del propio orden establecido (Duhau, 2003); que en parte, es el resultado de la ausencia de políticas públicas (Sassen, 2005), y en muchos casos provoca la división social del espacio metropolitano cuyo efecto es la ruptura de la continuidad urbana (Duhau, 2008), cuyos iconos emblemáticos están en las grandes ciudades de Brasil. A pesar de eso ciertos autores observan en ella cualida-

des asociadas a la vitalidad, a las oportunidades y a la construcción de identidad (Fiori, 2011; Glaeser, 2011) que se sostienen a partir de los procesos de auto-gestión de la vivienda. Como ya se mencionó, en el caso chileno Paola Jirón señala "These settlements are scattered throughout the country's main cities as well as in small towns and rural areas" (Jirón, 2010, p. 71). Es decir, que la "ciudad informal" es entendida como una manifestación de la informalidad urbana, y por lo tanto, podría ser parte de la tipología de ciudad predominante (otra, por ejemplo, una ciudad de tipo global), en un territorio determinado.

Toda la reflexión teórica señalada viene a explicar de manera sucinta la informalidad urbana que define a una ciudad (o una parte de ella) en el contexto global. A la luz de este encuadre teórico el artículo propone dos grandes dimensiones (desde el punto de vista del urbanismo y la sociología) para la observación de la categoría de "ciudad informal" (Lagos-Olivero, 2016): (i) la informalidad urbana (en la producción material de la ciudad misma), y (ii) la economía informal (en el desarrollo de su tejido social). A partir de estos conceptos surgen las categorías para la observación de este tipo de ordenamiento urbano, que se identifican en el punto 3 "Diseño metodológico para el análisis de la ciudad representada".

### 2.3. La Teoría Social de la Comunicación

La Teoría Social de la Comunicación (TSC) que propone Manuel Martín Serrano (2004), analiza la interacción entre dos sistemas que el autor entiende como autónomos e interdependientes (sistema social y sistema de comunicación), sustentado en el paradigma de la Mediación Social (Martín Serrano, 2008), que viene a explicar el papel de la comunicación pública institucional en el control social en las sociedades capitalistas. Desde este enfoque se asume que la producción cinematográfica nacional de la época, que como se sabe fue acotada y artesanal, propone cierta "visión de la realidad", misma que podría ser considerada como parte del código cultural de orden que este film, en tanto producto del medio cinematográfico, emplea en los procesos de cambio y reproducción social (Lagos-Olivero, 2015a).

La teoría resulta apropiada para abordar el objeto de estudio porque puede utilizarse para analizar la relación entre las transformaciones en la comunicación y los cambios en el sistema social donde tienen lugar dichas transformaciones. Permite estudiar la evolución social vinculada con las transformaciones económicas y tecnológicas en la comunicación. En este sentido, tiene sintonía con la idea sobre la ciudad que de acuerdo a Castells (1989) también da cuenta de un cambio en los ordenamientos urbanos posindustriales debido a la irrupción de las Tecnologías de Información y Comunicación (TICs). Esto es, el sistema social afectado por las transformaciones en el sistema de comunicación (Lagos-Olivero, 2015a). El mismo razonamiento es aplicable a la relación entre políticas económicas neoliberales y "ciudad informal", entendido como una vinculación de causas y efectos a nivel urbano. Por lo tanto, el texto pone en relación la producción urbana con la cinematográfica (representaciones) en el contexto capitalista.

## 3. Diseño metodológico para el análisis de la ciudad representada

### 3.1. Identificación de las unidades de análisis

*Hechos Consumados* es un filme que incluye muchos exteriores. En primer lugar, como parte del diseño metodológico se identificaron las secuencias filmadas en locaciones al aire libre, que corresponden a las unidades de análisis básicas. Dichas secciones (9) contienen las representaciones del espacio público de la ciudad y los ciudadanos que la habitan.

### 3.2. Recogida de datos

En segundo lugar, se aplicó el análisis de contenido de acuerdo a un modelo que recogió datos en base a los indicadores definidos para este tipo de ordenamiento territorial, y que como se ha señalado, emanaron de la discusión teórica consignada por Lagos-Olivero (2016): (a) "informalidad urbana", y (b) "economía informal". Cada indicador se ha transformado en variables y categorías para la observación, como lo indica la Tabla 1.

**Tabla 1:** . Categorías<sup>11</sup> de la ciudad informal.

<i>Indicator</i>	<b>(a) Urban informality</b>			<b>(b) Informal Economy</b>		
<i>Variables</i>	<b>(a.1) Territorial identity</b>	<b>(a.2) Low status urbanization</b>	<b>(a.3) Informal housing</b>	<b>(b.1) Informal consumers</b>	<b>(b.2) Marginal jobs</b>	<b>(b.3) Informal commerce</b>
	(a.1.1) Pride	(a.2.1) Precariousness or absence of public spaces	(a.3.1) Self-built housing	(b.1.1) Men	(b.2.1) Trade and transactions	(b.3.1) Street markets
<i>Categories</i>	(a.1.2) Challenge to the authority	(a.2.2) Continuity disruption of urban structure	(a.3.2) Housing in precarious conditions	(b.1.2) Women	(b.2.2) Collecting reusable materials	(b.3.2) Small shops
		(a.2.3) Urban anomaly		(b.1.3) Children		(b.3.3) Illegal activities
				(b.1.4) Senior adults		

Fuente. Lagos-olivero (2016).

### 3.3. La presencia es tan importante como la ausencia.

Como para este artículo es pertinente obtener información sobre el contexto urbano que forma parte del relato, el diseño propuesto interpela a las unidades de análisis (las 9 secuencias filmadas en el espacio público de Santiago), para establecer las correspondencias entre las características que definen un tipo teórico de ciudad, en este caso, la "ciudad informal", y la ciudad representada en las imágenes. De esta forma, se establece la presencia o la ausencia de cada una de las categorías identificadas en la Tabla 1. Que una categoría esté ausente significa que cierta característica urbana no es parte del relato cinematográfico, y por lo tanto, no construye simbólicamente un ordenamiento urbano de tipo informal. Que una categoría esté presente significa lo contrario.

## 4. La invisibilidad de la informalidad urbana. Algunos resultados

*Hechos consumados* es una historia con muchas secuencias en el espacio público, donde desta-

can dos zonas: el casco histórico de la ciudad (Paseo Ahumada y Barrio Concha y Toro), y los márgenes de la misma donde existe un riachuelo. La relación centro-periferia se hace evidente en las imágenes, con un centro visible y una periferia oculta. En ese contexto, el análisis de contenido muestra la presencia de ciertas características de una "ciudad informal" en 7 de las 9 secuencias observadas. También destaca la ausencia de la categoría (a.1.1) "orgullo", la categoría (a.3.1) "autoconstrucción", las categorías inscritas en (b.1) "consumidores informales", la categoría (b.2.1) "comercio y transacción", y todas las categorías inscritas en (b.3) "comercio informal".

In this context, the content analysis shows the presence of certain characteristics of an *informal city* in seven of the nine sequences observed. It also highlights the absence of categories such as "pride" (a.1.1), "self-built housing" (a.3.1), categories under, "informal consumers" (b.1), the "trade and commerce" category (b.2.1), and all the categories which are part of "informal commerce" (b.3).

### 4.1. Visión de conjunto

De acuerdo a las categorías propuestas, el resultado general muestra la representación parcial

de un ordenamiento urbano de tipo informal. Las características que predominan se concentran en aquellas que indican una “urbanización precaria” (a.2) como lo muestra la Tabla 2 (página siguiente). También se observa una secuencia (S7) que da cuenta de una “vivienda precaria”, en concreto, del origen de un asentamiento con toma de terreno, y otra (S6), donde los protagonistas desafían a la autoridad —en este caso, no policial— (a.1.2), al invadir un espacio privado. En el marco del indicador de una “Economía informal”, está bastante presente la categoría “Recolección de materiales reutilizables” (b.2.2), que viene a ser expresión de las labores marginales realizadas en una época marcada por la crisis de los años 80. Correa et al., (2001) señala que la economía mostraba el aumento de la cesantía desde un 19,6% en 1982 a un 26,4% en 1983.

## 4.2. Habitando el espacio público del centro histórico de la ciudad.

El director introduce el film con una secuencia de planos en color que registra el casco histórico de Santiago y sus habitantes. Allí se observa a una prostituta (figura 1-B), artistas callejeros (figura 1-C), vendedores de diarios, vendedores ambulantes, chóferes de taxis, conductores de triciclos, lustra botas, ciclistas, viandantes, entre otros, como lo muestra la Figura 1. Se trata de una especie de introducción audiovisual a la ciudad formal. Como detalle se observa a una persona que conduce un triciclo de los que aún se pueden ver transitando en Santiago que transporta material de desecho para su reutilización (categoría b2.2). Luis Vera intercala dos planos en blanco y negro que rompen con la formalidad de

**Tabla 2.** Categorías de la ciudad informal por secuencia.

Indicator	Nº	Categories	Sequences								
			S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9
(A) Urban informality	(a.1)	<b>Territorial identity</b>									
	(a.1.1)	Pride									
	(a.1.2)	Challenge to the authority							+		
	(a.2)	<b>Low status urbanization</b>									
	(a.2.1)	Precariousness or absence of public spaces							+	+	+
	(a.2.2)	Continuity disruption of urban structure							+	+	+
	(a.2.3)	Urban anomaly			+	+			+	+	+
	(a.3)	<b>Informal housing</b>									
	(a.3.1)	Self-built housing									
	(a.3.2)	Housing in precarious conditions								+	+
(B) Informal economy	(b.1)	<b>Informal consumers</b>									
	(b.1.1)	Men									
	(b.1.2)	Women									
	(b.1.3)	Children									
	(b.1.4)	Senior adults									
	(b.2)	<b>Marginal jobs</b>									
	(b.2.1)	Trade and transactions									
	(b.2.2)	Collecting reusable materials			+	+	+		+		
	(b.3)	<b>Informal commerce</b>									
	(b.3.1)	Street markets									
	(b.3.2)	Small shops									
(b.3.3)	Illegal activities										



la ciudad para presentar a la periferia, presentando con dicha acción a uno de los protagonistas: el indigente Emilio (Nelson Brodt). De esta forma se establecen dos relaciones: (i) color con formalidad, y (ii) blanco y negro con la ciudad informal, cruda e inhóspita.

### 4.3. Indigencia e informalidad

Aquí se muestra —en blanco y negro— la expulsión de Emilio de la entrada de un edificio donde duerme (Figura 2). La arquitectura de la ciudad le dio techo. Así comienza una caminata urbana en busca de refugio. En su camino recolecta materiales reutilizables (b.2.2) y se va encontrando con otros ciudadanos de igual condición. La pobreza es una condición generalizada en esta representación urbana (ver nota a pie de página 7). La categoría (b.2.2) supone la búsqueda de desechos en lugares de acopio de basura.

Emilio se aleja del centro y del sector de Concha y Toro llevando a cuesta un saco con sus cosas. Transita por zonas con ciertas anomalías urbanas (a.2.3) que representan sitios eriazos donde predomina la tierra, la hierba seca o la basura. El personaje se encuentra con una peregrinación

religiosa (puente de la antigua Norte-Sur, hoy Autopista Central) pero no converge en ella (siguen direcciones opuestas), lo que refuerza la idea de su extrañamiento. Su dirección es a contrapelo del orden urbano, característica muy presente en los colectivos de indigentes que matan las horas en el espacio público. Tanto es así, que en parte de la secuencia Emilio enfrenta a los automóviles de la autopista. No sigue las reglas del espacio porque en la condición de indigencia no existen formas correctas de comportamiento. Cuando se es parte de ese colectivo se está fuera de toda norma. Aquí también entra en escena Marta (Loreto Valenzuela) luego de ser secuestrada y arrojada al río por personajes que no se reconocen. Los protagonistas se encuentran en algo que llamamos la *convergencia de los marginados*.

### 4.4. La precarización del trabajo industrial.

Aparece Miguel (José Soza) un trabajador textil al borde de la cesantía. Los planos muestran su labor de vigilancia portando una vara (Figura 3). La cámara está dentro del espacio privado de una fábrica pero la imagen registra el espacio público, concretamente, una calle por donde pasa una carreta tirada por caballos que transporta materiales reutilizables (b.2.2).

Figura 1: Secuencia 1.



Fuente: Copyright: Luis R. Vera.



**Figura 2:** Secuencia 2.



Fuente: Copyright: Luis R. Vera.

**Figura 3:** Secuencia 3.



Fuente: Copyright: Luis R. Vera.

#### 4.5. Convergencia marginal

Los planos de esta secuencia ofrecen la convergencia de la pareja en las riberas de un río urbano pedregoso y sucio, que viene a representar la categoría que señala una anomalía urbana (a.2.3.). Emilio rescata a Marta de las aguas y Marta hace lo propio rescatando —poco a poco— a Emilio de la desesperanza en el futuro y el ser humano. Surge la complicidad y con ello necesidades: techo, comida (Figura 4-D). Las sinergias de esta confluencia corresponden al hito inaugural

de un asentamiento precario. La secuencia finaliza mostrando un cerco con alambres de espino hecho que indica que están en propiedad privada.

#### 4.6. Las calles del Santiago antiguo

Vera vuelve a situar la acción en el centro de la ciudad, donde no existen características que indiquen rasgos de la “ciudad informal”. Miguel, que sigue portando la vara de madera, camina a su casa situada en el subterráneo de un edificio. Desaparece de

**Figure 4:** Sequence 4.



Fuente: Copyright: Luis Vera.

**Figura 5:** Secuencia 5.

Fuente: Copyright: Luis Vera.

la escena, como si entrase en un mundo invisible, alejado de la luz y el escrutinio urbano.

#### 4.7. La tensión público-privada

Aquí convergen la mayoría de los personajes. Mientras Marta y Emilio reflexionan sobre sus vidas miserables, irrumpe Aurelia (Myriam Palacios) una indigente con perfil psiquiátrico que está recolectando materiales reutilizables (tarros) (b.2.2). A continuación, se produce un áspero encuentro con Miguel que aparece con la intención de expulsarlos. Lo que debería ser público (márgenes de un río) en la historia resulta un espacio privado protegido por Miguel, en su nueva labor de cuidador. De una forma distinta a la definida por la categoría a.1.2, Emilio desafía a la autoridad del vigilante logrando una prórroga. También están presentes todas las categorías que indican una urbanización precaria (a.2). Tanto las manifestaciones de precariedad o ausencia de espacios públicos (a.2.1), como la ruptura de continuidad del tejido urbano (a.2.2), y la anomalía urbana (a.2.3) que representa dicho contexto,

se hacen evidentes en aquellos planos donde asoma la gran ciudad y sus edificios recortando el *skyline* (Ver segundo plano de figura 6-C), lo que señala que el sitio abandonado se encuentra adyacente a la ciudad formal (Figura 6-B y C). En términos urbanos, las imágenes muestran la cercanía entre lo formal y lo informal.

#### 4.8. Surge el asentamiento precario

Marta y Emilio comienzan a echar raíces en esta tierra (prohibida), al tiempo que consolidan su relación. De esta forma surge un refugio, que representa a la categoría de vivienda precaria (a.3.2), un jardín (figura 7-A), un tendedero (Figura 7-B), y hasta una sala de estar al aire libre<sup>12</sup>. Mientras Marta intenta limpiar, Emilio pretende lavarse en las aguas del río, ambas acciones simbólicas. Vuelven a entrar en la escena Aurelia y Miguel. Este último insiste en expulsarlos del lugar. Como un detalle de fondo se observa el *skyline* de la ciudad con sus edificios (Figura 7-B y C), a la vez que se consolidan las categorías que caracterizan una urbanización precaria (a.2). Los protagonistas evitan la expulsión una vez más.

**Figura 6:** Secuencia 6.

Fuente: Copyright: Luis R. Vera.

**Figure 7:** Sequence 7.



Fuente: Copyright: Luis Vera.

#### 4.9. Vuelta a la ciudad formal

Luis R. Vera vuelve a mostrar la ciudad formal como escenario. Específicamente, la fachada del departamento subterráneo de Miguel. Todos los planos contrastan con las categorías de la ciudad informal.

**Figura 8:** Secuencia 8.



Fuente: Copyright: Luis R. Vera.

#### 4.10. La vivienda precaria

En la secuencia final se repite la presencia de las categorías de la secuencia 7 que dan cuenta de una vivienda precaria. Ahí surge la tragedia. Mientras Emilio se resiste a ser expulsado Miguel insiste en la expulsión. La "tierra prometida" se encuentra tras la valla pero Emilio permanece en la zona pro-



hibida. El filme termina con un plano general. En él se observa el terreno donde evolucionaron los acontecimientos, lo que también permite observar la ciudad formal con sus edificios en la línea del horizonte (Figura 9-C). Formalidad e informalidad urbana son parte de un mismo territorio cuyos límites indican una tierra de nadie, algo tan público como privado, o en concreto, algo que viene a ser la representación de una "ciudad fragmentada" (Brenner, 1997; Marcuse & Van Kempen, 2000).

**Figure 9:** Sequence 9.



Fuente: Copyright: Luis Vera.

## 5. Conclusiones

Si bien no se puede hablar de una "industria" cinematográfica propiamente tal en el período, eso no quiere decir que la capacidad mediacional del cine como medio de comunicación desaparezca. La mediación se produce de facto en la realidad señalada, de una forma particular y de la mano de las representaciones que también proponen otros productos comunicativos icónicos como parte de un sistema de comunicación (p.e., la televisión). De todas las películas producidas en la década, *Hechos consumados* y *Caluga o Menta* son las únicas donde predominan los contextos urbanos informales para situar historias de marginales. Siendo la primera la única donde dicha informalidad es completa. Esa singularidad determina el interés por analizarla en forma específica.

La representación cinematográfica del espacio público de Santiago en "*Hechos consumados*", muestra parcialmente las características que definen a una "ciudad informal". Es decir, existen congruencias entre ciertas categorías teóricas indicativas de un ordenamiento urbano de este tipo, y las características representadas de Santiago en las secuencias filmadas en el espacio público.

Los planos analizados proponen una "ciudad fragmentada" (Brenner, 1997; Marcuse & Van Kempen, 2000) y excluyente, donde el espacio en que se dibuja el límite entre lo formal y lo informal es tan público como privado. La relación entre el llamado neoliberalismo y la crisis del espacio público, queda en evidencia en ciertas imágenes donde las características con más presencia son aquellas que indican precariedad urbana (a.2), mientras que las ausentes, se concentran en las categorías que señalan a una economía informal (B). En cualquier caso, desde el punto de vista de los medios masivos, la película da cuenta de ciertas representaciones de un tipo de "ciudad informal" Latinoamericana, descartando la presencia de otras tipologías urbanas que explican la reproducción de las relaciones de poder de la élites, como es el caso de las "ciudades creativas" (Florida, 2008), por señalar un ejemplo totalmente opuesto.

### 5.1. Contexto socio-histórico

El rodaje se produjo en el momento de las profundas transformaciones económicas impulsadas por la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989). Por lo tanto, viene a representar el contexto de cambio (crisis del 80) y ajustes sociales (alza en las tasas de desempleo y falta de acceso a la vivienda), que traen como consecuencia la expulsión, la marginación de ciertos ciudadanos que habitan el área metropolitana, o como se ha titulado este artículo, la *expulsión del paraíso urbano*. De hecho, la de Emilio se trata de una doble expulsión: primero de la ciudad, y luego, de los márgenes de la ciudad que señala el río.

### 5.2. Visibilizando la informalidad

El indigente (Emilio) configura la representación del sujeto marginal que vive en los límites de la sociedad, y que experimenta la violencia de un Santiago en proceso de cambio. Marta, por su parte, *tramita* su expulsión, al no poder ejercer su oficio, y pasar por los filtros de los servicios de inteligencia del régimen como sugiere su secuestro. Uno de sus diálogos da cuenta del cambio en el contexto laboral debido a la represión de la dictadura, que trajo como efecto la transformación del espacio privado de los hogares en una zona segura, en detrimento de los peligros que aguardan en el espacio público. Esta idea, persiste a día de hoy, en acciones urbanas tales como el cierre de calles, la proliferación de rejas con alambre de espino, o los condominios privados vigilados por circuitos cerrados de TV.

Yo hacía jardines (...), esa es la rabia más grande que tengo con la gente. Se encerraron en sus casas y se dejaron morir (sic.) las flores (Marta)<sup>13</sup>.

La cita indica un cambio evidente en el sistema social en la relación entre los ciudadanos y la ciudad, que viene a ser su teatro de operaciones. A partir de los 80, lo privado cobra un nuevo sentido que se consolidará con el tiempo, y que en parte vendría a explicar las desigualdades urbanas en el Santiago de hoy. Miguel, a

su vez, es un ser alienado por su trabajo, por lo que está dispuesto a lo que sea para conservarlo. Así, un obrero textil, termina de vigilante de un sitio eriazado. Del telar, pasa a evitar las tomas en terrenos con el potencial para devenir en asentamientos precarios (ciudad informal), pero sobre todo, se convierte en el guardián de un espacio privado, que sin embargo no le pertenece. Los tres personajes (marginados, y en vías de serlo), convergen en la periferia inhóspita de la ciudad, y sostienen diálogos que tiene como telón de fondo a los grandes edificios del Santiago formal.

El modelo de análisis utilizado permite observar el filme a la luz del espacio público representado que sirve de contexto al relato. Por lo tanto ayuda a caracterizar los rasgos de Santiago en los años 80 en tanto "ciudad informal". En los relatos de ficción audiovisual, la informalidad urbana suele estar sub-representada transformando los espacios degradados de la ciudad en territorios invisibles. "Hechos Consumados" va a contrape-lo de lo señalado, lo que indica cierta subversión atendiendo al momento del rodaje (1985). En el afán de contar una historia sobre marginalidad, el director hace protagonista al espacio público de una ciudad oscura, que sin embargo a día de hoy persiste en la mayor parte del Área Metropolitana, a pesar de la sobre-representación de parques y rascacielos que prevalecen en los medios masivos (Lagos-Olivero, 2015b). En ese sentido, la utilización del blanco y negro viene a ser una lectura política sobre el triste momento en que se registran las imágenes. El río por su parte, antiguo límite urbano, también aporta a la idea señalada, reflejando lo que somos como si fuera un espejo de una sociedad desigual: aguas arriba se muestra rodeado de áreas verdes y desarrollo inmobiliario; aguas abajo, sólo hay precariedad y tierra suelta.

### 5.3. Cambio urbano y mediación social

Como señala Martín Serrano (2004), la comunicación es uno de los procedimientos mediadores que tienen como objetivo evitar la desintegración, aportando al sistema la información necesaria que permita orientar la acción social, para que las organizaciones de la sociedad fun-

cionen dentro de ciertos límites que sean compatibles para el sistema (Lagos-Olivero, 2015a).

Toda mediación social se propone proporcionar modelos que sirvan de referencia al grupo para preservar su cohesión de los efectos disgregadores que tiene el cambio social<sup>14</sup> (Martín Serrano, 2004, p. 162).

Así, y en tanto producto comunicativo, "Hechos consumados" interviene en proceso de mediación social proponiendo un repertorio de estereotipos urbanos característicos de la ciudad informal. El mensaje, indica los peligros de ser excluidos del sistema, de la comunidad, del grupo de pertenencia.

**Figure 10:** *Hechos consumados e imagen del río Mapocho en el sector del Parque de los Reyes, King's Park area, 2016.*



Fuente: Copyright: Luis Vera (10 A); Claudio Lagos-Olivero (10 B).

Fuera del orden urbano formal, sólo hay espacio para una marginalidad sin esperanza, por lo que convendría mantenerse dentro de los márgenes normativos de la urbe. Las representaciones urbanas que se proponen incluyen un mensaje concreto sobre lo marginal. Tanto es así, que los ejemplos de la exclusión urbana son observables en la ciudad hoy en día, tal como muestra la Figura 10-B.

La década de los 80 se caracteriza por la escasa cantidad de estrenos nacionales de ficción en sala. Entre 1981 y 1990 sólo hay 8<sup>15</sup> películas que fueron filmadas en 35 mm (celuloide) y que tienen a la ciudad de Santiago como su principal locación. Esta investigación corresponde a la punta del iceberg en el proceso de análisis de la representación cinematográfica de la informalidad urbana en la década mencionada.

## Notes

1. La película está disponible en el sitio web Cinetecanacional.cl. Visitada el 2 de noviembre de 2018.

2. Historia basada en el texto escrito por el dramaturgo chileno Juan Radrigán (1998, [1981]).

3. Propuesto por la tesis doctoral titulada "La construcción simbólica de Santiago de Chile. Representaciones del espacio público de la ciudad en la producción cinematográfica nacional" (Lagos-Olivero, 2015a).

4. El mar Altvater (Universidad Libre de Berlín) señala que existen tres megatendencias que marcan el cambio en el contexto social urbano en la historia. La primera de ellas fue la "urbanización", la segunda la "globalización", y hoy nos encontraríamos en la tercera megatendencia que llama "informalización" (Brillembourg y Klumpner, 2005, p. 51), lo que sitúa a la "ciudad informal", y a la informalidad urbana, como uno de los problemas centrales de las ciudades hoy.

5. Sobre la obra de Juan Radrigán, Correa et al. (2001, p. 316) señalan: "los personajes (...) reflejan conflictos



y posturas éticas cuya importancia trasciende a la situación vital de los postergados, lo que contribuye a entender por qué, cuando estrenadas en las salas céntricas de la capital, sus obras congregaron a un público socialmente heterogéneo”.

6. “El término *realidad* designa en su dimensión sistemática el ámbito físico, biológico, psíquico, cultural, institucional, social, en el que cada sujeto desenvuelve su existencia; y en su dimensión procesal todo lo que acontece en ese ámbito” (Martín Serrano, 2004, p. 55).

7. “(...) las cifras oficiales de cesantía, habiendo registrado un 19,6% en 1982, mostraban un preocupante 26,4% en 1983. A comienzos de ese año cerca de medio un millón de personas trabajaban en el PEM y el POJH (...) las cifras no oficiales de cesantes, para sectores poblacionales, llegaba al 50%” (Correa, et al., 2001, p. 327).

8. De acuerdo a las cifras oficiales de Mideplan (1998), en 1987 los indigentes del país llegaban al 17,4% de la población (2.125.138 personas), mientras que los declarados como pobres, representaban al 45,1%, en concreto, 5.501.153 personas. El dato se transforma en el mantra político de la oposición: *5 millones de pobres*.

9. Cualquier tipo de expresión urbana produce o podría producir, y por distintas causas, cierta informalidad en su territorio. De hecho existen casos en cualquier zona geográfica del planeta, tanto en países de ingresos altos y bajos; En concreto, la ciudad informal tiene varios nombres (Lagos-Olivero, 2015b):

“villas miseria” (Argentina, Uruguay y Paraguay), “favelas” (Brasil), “colonias populares” (México), “barriadas”, “pueblos jóvenes” (Perú), “barrio” (Venezuela), “población callampa” o “campamentos” (Chile), “shanty towns” (South Africa), “slums” (Subcontinente indio), “squatter settlements” (mundo anglosajón), “kampungs” (sudeste asiático), “jhuggi-jhompris” or “bustees” (sudeste asiático) (Caves, 2005), “poblado de chabolas” (España), entre otros conceptos.

10. Este hecho vendría a explicar –en parte– por qué los estudios que tienen como objeto a la “ciudad informal”, muestran un impacto menor en términos editoriales-comerciales.

11. Toda la información sobre las categorías utilizadas se pueden revisar en el documento apéndice 23 “Libro de códigos” (Lagos-Olivero, 2015a) en el que este trabajo se basa.

12. Ocupación ilegal de tierras para levantar viviendas precarias.

13. Traducción propia.

14. Traducción propia.

15. Los deseos concebidos (Sánchez, 1982), Cómo aman los chilenos (Álvarez, 1984), Hijos de la guerra fría (Justiniano, 1985), Nemesio (Lorca, 1986), Hechos consumados (Vera, 1986), Sussi (Justiniano, 1988), Imagen latente (Perelman, 1989), Caluga o menta (Justiniano, 1990).

## References

- Brenner, N. (1997). Global, fragmented, hierarchical: Henri Lefebvre’s geographies of globalization. *Public Culture Fall*, 10(1), 135-167. Doi: 10.1215/08992363-10-1-135.
- Bravo, V. (2017). *Piedras, barricadas, cacerolas. Las jornadas nacionales de protesta. 1983-1986*. Santiago: UAH.
- Brillembourg, A. & Klumpner, H. (eds.) (2005). *Informal city: Caracas case*. Munich: Prestel.
- Castells, M. (1989). *The informational city*. Oxford: Basil Blackwell.
- Caves, W. (ed.) (2005). *Encyclopedia of the city*. London: Routledge.

- Correa, S., Figueroa, C., Jocelyn-Holt, A., Rolle, C. & Vicuña, M. (2001) *Historia del Siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana.
- De los Ríos, V. (2010). Mapas cognitivos de Santiago del nuevo siglo. Aquí se construye de Ignacio Agüero y Play de Alicia Scherson, *Revista Chilena de Literatura*, 0(77).
- Duhau, E. (2003). La ciudad informal, el orden urbano y el derecho a la ciudad, *Conferencia ANPUR*, Belo Horizonte.
- Duhau, E. (2008). *Las reglas del desorden. Habitar la metrópoli*. D.F.: Siglo XXI.
- Fiori, J. (2014). Informal city: design as political engagement. In Verebes, T. (ed.): *Masterplanning the adaptive city. Computational urbanism in the twenty-first century* (pp. 40-48). London: Routledge.
- Fiori, J. & Brandão, Z. (2010). Spatial strategies and urban social policy. Urbanism and poverty reduction in the favelas of Rio de Janeiro. In Hernández, F., Kellett, P. & Allen, L. (eds.): *Rethinking the informal city. Critical perspectives from Latino America* (pp. 181-205). New York: Berghahn.
- Florida, R. (2008). *Who's your city?* New York: Basic books.
- Glaeser, E. (2011). *Triumph of the city*. London: Penguin.
- Hall, S. (2003). Representation: Cultural representations and signifying practices. London: Sage.
- Hernández, F., Kellett, P. & Allen, L. (eds.) (2010). *Rethinking the informal city [...]*. New York: Berghahn.
- Jirón, P. (2010). The evolution of the informal settlements in Chile. Improving housing conditions in cities. In Hernández et al (eds.): *Rethinking the informal city [...]* (pp. 71-90). New York: Berghahn.
- Kasarda, J. (1985). Urban change and minority opportunities. In Peterson, P. E. (ed.): *The new urban reality* (pp. 33-67) Washington, D.C.: Brookings.
- Lagos-Olivero, C. (2015a). *La construcción simbólica de Santiago de Chile. Representaciones del espacio público de la ciudad en la producción cinematográfica nacional*. Madrid: UCM. Available at <http://eprints.ucm.es/33607/>
- Lagos-Olivero, C. (2015b). Postales de Santiago de Chile. Representaciones de la ciudad del diario "La Tercera", *Revista Internacional de la Imagen*, 2(1), 39-50. Available at <https://goo.gl/cnfBjV>. Viewed on October 14, 2016.
- Lagos-Olivero, C. (2016). Cambio social, espacio público y representación urbana. Una propuesta metodológica para el análisis de la ciudad en medios masivos icónicos, *Mediaciones Sociales*, 15, 37-54. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/MESO.54542> Viewed on December 15, 2016.
- Laguerre, M. (1994). *The informal city*. New York: St. Martin's.
- Marcuse, P. (1989). Dual city: A muddy metaphor for a quartered city. *International Journal of Urban and Regional Research*, 13(4), 697-708.
- Marcuse, P. Van Kempen, R. (Eds.) (2000). *Globalizing cities: A new spatial order?* Oxford; Malden.
- Martín Serrano, M. (2004). *La producción social de comunicación*. Madrid: Alianza.
- Martín Serrano, M. (2008). *La mediación social*. Madrid: Akal.
- Mideplan. (1998). Evolución de la pobreza e indigencia en Chile 1987-1996 (Documentos sociales). Departamento de Estudios Sociales.
- Mouesca, J. (1990). "El cine chileno durante los años de la dictadura", *Cuadernos Hispa-*

*noamericanos*, N°482-483), pp. 225-240.

Mouesca, J. (1992), *Cine chileno, veinte años: 1970-1990*. Santiago: Mineduc.

Mouesca, J. & Orellana, C. (1998). *Cine y memoria del siglo XX*. Santiago: LOM.

Mouesca, J. (2010). *Breve historia del cine chileno*. Santiago: LOM.

Salazar, G. (2006). *La violencia política popular en "Las Grandes Alamedas" 1947-1987*, 2ª edición, Santiago: LOM.

Sassen, S. (2005). *Fragmented urban topographies and their underlying interconnections*. In Brillembourg, A. & Klumpner, H. (eds.): *Informal city. Caracas case* (pp. 83-87). Munich: Prestel.

Sassen, S. (1999). *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba.

Radrigán, J. (1998). *Hechos consumados. Teatro 11 obras* (2nd ed.). Santiago: LOM Ediciones.

Torres, C. (2010). *Ciudad informal colombiana*. *Bitácora Urbano-Territorial*, 11(1), 53-93.

Vera, L. (Producer, Director). (1986). *Hechos consumados*, Chile.

#### ▾ Sobre el autor

**Claudio Lagos-Olivero** es Doctor Europeo en Comunicación Social por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y la Università di Torino. Tiene un máster en Comunicación Social (UCM) y un magíster en Comunicación Política (Universidad de Chile). Sus temas de interés son el cambio social en el espacio público representado del cine y las series de TV, desde el punto de vista de la mediación social. Es profesor asistente en la Escuela de Comunicaciones de la Universidad Finis Terrae y profesor del Departamento de Imagen y Publicidad de la Universidad de Santiago.

#### ▾ ¿Cómo citar?

Lagos-Olivero, C. (2018). *Expulsion from the urban paradise: representations of the informal city in the movie Hechos consumados (1986)*. *Comunicación y Medios*, (38), 82-99.

# Territorio y juventud en América Central y México en el cine de Julio Hernández Córdón

## *Territory and Central American and Mexican Youth in the Cinematic Work of Julio Hernández Córdón*

**Carlos Belmonte Grey**

Université d'Evry Val-d'Essonne, Essonne, Francia / Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México  
carlosbelmontegrey@hotmail.com

---

### Resumen

Julio Hernández Córdón es un director de cine que en diez años de trabajo ha realizado ya siete largometrajes. Los más difundidos y aplaudidos por la crítica y los festivales internacionales de cine son quizás *Gasolina* (2008), *Te prometo anarquía* (2015) y su más reciente *Cómprame un revolver* (2018). Sus filmes han contado historias mexicanas, guatemaltecas, costarricenses y nicaragüeñas, es decir una narrativa sobre la juventud mesoamericana. Este artículo busca mostrar cómo el dispositivo de Hernández Córdón, con largos planos dinámicos y su constante huida de los elementos icónicos nacionales, propone una representación de la juventud centroamericana a través de la construcción del espacio como dimensión evidente entre la pantalla y el espectador. El resultado es la representación del Estado ausente denunciado políticamente por las clases medias y la evasión de íconos identitarios y patrióticos volatizando las fronteras políticas.

### Palabras clave

Cine centroamericano, fronteras líquidas, regionalidad, Julio Hernández Córdón, Estado ausente.

### Abstract

*Julio Hernández Córdón is a film director who over his decade of work has directed seven feature-length films. His most well-known films, critically acclaimed and lauded in international film festivals, are Gasolina (2008), Te prometo anarquía (2015), Cómprame un revolver (2018). His films have recounted Mexican, Guatemalan, Costa Rican, and Nicaraguan stories; that is, he engages the narratives of Meso-American youth. This article attempts to show how Hernández Córdón's approach, with dynamic long shots and a constant avoidance of national iconography, proposes a representation of Central American and Mexican youth through the construction of space as a visible element between the screen and the spectator. The result is a representation of an absent State, denounced politically by the middle class and revealed through the avoidance of identitary and patriotic icons, transgressing political borders.*

### Keywords

*Central American film, Mexican film, liquid borders, regionality and territory, Julio Hernández Córdón, absent State, middle class pastimes.*

## 1. Introducción

Julio Hernández Cordón es un director de cine que en diez años de trabajo ha realizado ya siete largometrajes. Entre los más sonados por su difusión internacional y tamaño de producción son *Te prometo anarquía* (2015) y su más reciente *Cómprame un revolver* (2018). Sus filmes han contado historias mexicanas, guatemaltecas, costarricenses y nicaragüesas, países centroamericanos de escasa creación cinematográfica y de quienes él se ha convertido de cierta manera en el exponente cinematográfico internacional. Esta característica filmica aunada a su triplete de pasaportes nacionales, México-Estados Unidos-Guatemala, nos permiten aplicarle un sustantivo con su adjetivo tan de moda actualmente, el de autor transnacional. Aunque él prefiere sustituir esta etiqueta por la de director mesoamericano y borrar, de esta manera, los corsés nacionalistas.

Su estrategia de filmación es escribir guiones cortos -de unas 70 páginas- que son filmados con largos planos-secuencias, sin actores profesionales y casi autofinanciados por sus propios amigos y actores. Justamente en este artículo me interesa mostrar cómo el dispositivo de Hernández Cordón, con eso largos planos dinámicos y su constante huida de los elementos icónicos nacionales, propone una representación de la juventud centroamericana a través de la construcción del espacio como dimensión evidente entre la pantalla y el espectador y como definición de un territorio transnacional. Vale la pena aclarar que para el entendimiento de la noción de representación se tiene presente el debate actual de los estudios cinematográficos que implica la idea de la imagen como una transposición mecánica de la realidad creada por la mediación entre la realidad y su captura. Más bien se considera la posición del cine en tanto *Medium* determinado por su tecnología, los medios y la aprehensión de los discursos de otras manifestaciones artísticas y, por tanto, alimentado por símbolos y él -el cine-, a la vez, alimentador de imaginarios (Freitas, 2006: 112-113; Benet, 2014).

Nos parecen apropiadas tres propuestas analíticas: por una parte, la noción *horizonte de civi-*

*lización* desarrollada para los estudios cinematográficos por Andrea Noble a fin de explicar la ansiedad de modernidad nacionalista. Ésta viene de dos categorías desarrolladas por Kosselleck (1993: 356) para el análisis de los procesos sociales y culturales, "espacio de experiencia" y "horizonte de expectativas", una que envía directamente a lo vivido y la otra a los deseos por una realidad no satisfecha. Noble recupera estas categorías de tiempo pasado-futuro para agregarle el referente cultural aportado por la imagen, así el *horizonte de civilización* consiste en la representación y medición de los anhelos de progreso de un país y en la construcción que estas imágenes hacen de esos anhelos civilizatorios (desde una perspectiva evolucionista) y modernizantes (desde una perspectiva histórica) (Noble, 2005: 30). La segunda herramienta es la propuesta por Antoine Gaudin (2014) sobre la construcción propioceptiva en el cine con los acentos en la imagen-espacio; se trata, según el teórico francés, de una imagen circulante entre la historia de la pantalla y el espectador, generadora de estados de ánimo y sensaciones. El análisis de la imagen queda insertado en la comprensión de los procesos sociales y culturales contemporáneos evitando la separación entre la teoría cinematográfica y los referentes históricos. Así, ambas propuestas nos sirven de marco referencial para comprender un discurso filmico matizador de las fronteras nacionales. Un tercer apoyo analítico de este trabajo, aunque ya no propio de los estudios cinematográficos y de la historia cultural, es el concepto de fronteras líquidas del sociólogo Zygmunt Bauman. Con esta imagen, el de una materia evasiva y amoldable, Bauman propuso una explicación al mundo globalizado contemporáneo y a la artificialidad de las fronteras políticas. Estos elementos teóricos son las herramientas analíticas de nuestra propuesta para explicar el cine de Hernández Cordón y están, justamente, diluidos en la argumentación aquí desarrollada. Por último, este artículo está armado a partir de una conferencia que Hernández Cordón hizo durante el festival Cine Latino de Toulouse 2017 (donde hicieron una retrospectiva de su trabajo) y de una entrevista que nos concedió en la Ciudad de México en agosto del 2018. Por tanto, sigue de cerca las propias explicaciones del director.<sup>1</sup>

El estudio de cineastas y cinematografías que se pueden calificar de independientes por sus formas de producción, autorales desde la perspectiva de la creación en ruptura o desligados de ciertas convenciones filmicas, y marginales por los circuitos de difusión ubicados más dentro de canales de cines culturales, cineclubs, cine-tecas y festivales que en las cadenas comerciales, es parte de los trabajos encabezados por Julie Amiot desde hace ya casi cinco años. Su investigación inédita *Faire et penser le cinéma du monde hispanique (Hacer y pensar el cine del mundo hispánico)*, presentada en diciembre del 2017, busca comprender los canales de producción y las supuestas preconfiguraciones y representaciones estereotipadas de regiones pensadas aún bajo el subdesarrollo o en vías de desarrollo. El coloquio internacional organizado en la Universidad Sorbona en el verano del 2018 "Amérique latine / Espagne / Europe : fonds institutionnels et coproductions cinématographiques depuis les années 1990" se preocupó por hacer un recorrido por estas cinematografías tanto desde la perspectiva de producciones como de las visiones que estas coproducciones internacionales han estado generando de las sociedades latinoamericanas. Entre las conclusiones consensuadas destacó el de la autonomía de representaciones contrario a las afirmaciones comunes de la supuesta imposición de modelos narrativos que parecen se han convertido en marcas de origen como la del "cine francés en América latina". La obra de Cordón, que se ha beneficiado de coproducciones y financiamientos internacionales, apoya estas afirmaciones: cine regional con lecturas autónomas de su sociedad.

Para tratar de exponer con la mayor claridad posible lo antes dicho, se ha organizado el documento en dos partes: la primera dedicada a un breve recorrido por la filmografía del director mesoamericano; la segunda para mostrar la representación de la juventud mesoamericana subdividida -a fin de desmenuzar su obra- en tres estrategias que ilustran y construyen este discurso: el uso de la cámara fija y encuadres cerrados sin espacio áureo sino más bien con aire en el cuadro y fondos lisos; la ruptura con las convenciones del cine clásico en los momen-

tos de quiebre sentimental y determinantes de género; y, lo más importante, el uso de largos planos y planos-secuencias en las urbes a partir de vehículos dinamizadores de la escena.

## 2. Julio Hernández Cordón, filmografía

Julio Hernández nació en 1975 en los Estados Unidos de América, a los dos años se fue a vivir a México y estudió la formación de cineasta en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), luego partió a Guatemala y pasó dos años en Costa Rica. Tiene tres pasaportes: el de México, de Estados Unidos y de Guatemala, pero no se siente patriota de ningún país. Esto en apariencia no debería ser ningún problema ni dar pie a comentario, sin embargo cuando estuvo acompañando en festivales su primer largometraje, *Gasolina*, realizado en Guatemala en 2008, aparecía en los programas: "Director de Estados Unidos". Sucedió que en Guatemala le reclamaron y preguntaron por qué renegaba de su nacionalidad guatemalteca. Supo entonces que si quería en adelante seguir filmando sin recibir críticas nacionalistas debía encontrar una fórmula para evadir, precisamente, las pertenencias nacionalistas. En parte por esa razón y también a modo de broma, decidió definirse como un director de cine mesoamericano, recuperando la definición geográfica y cultural que en 1943 hizo el antropólogo Paul Kirchhoff. Su propuesta consistía en delimitar, a partir de elementos culturales compartidos, una región que abarca la zona meridional de México y los países de Guatemala, El Salvador, Belice, Honduras, Nicaragua y Costa Rica, es decir gran parte de Centroamérica.

Él forma parte de los cineastas que han echado a andar la industria centroamericana en la última década. De los países de la región cabe subrayar el caso de Guatemala porque ha sido punta, impulsor y organizador del Festival Internacional de Cine Ícaro (1998) y, a iniciativa de "Casa Comal" (organización no gubernamental dedicada a la promoción de medios audiovisuales), se abrió la primera escuela de cine, la Escuela de Cine y TV



de Casa Comal a imagen de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de Cuba. Por eso no es de extrañar que fue en Guatemala en donde filmó su primer largometraje que contó además con el apoyo de la joven Cinergia (Fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y Cuba, 2004) (Durón, 2012: 248-252).

*Gasolina* fue seleccionada por el taller de Cine en Construcción de 2007 y un año más tarde ganó en el Festival de San Sebastián el premio *Horizonte*. Le siguió su primera docu-ficción en 2010, *Las marimbas del infierno*, filme que ganó el Gran Premio del Festival de Cine de Miami en 2011 y en el 2018 se convirtió en la inspiración y modelo para el mismo premio. Un año más tarde realizó otras dos películas: *Polvo* y *Hasta el sol tiene manchas*, ambas todavía en Guatemala. Hasta aquí todas sus cintas fueron de bajo presupuesto y las últimas tres dentro del experimento del docu-ficción aunque de diferentes pretensiones: las dos realizaciones del 2012 eran una denuncia política, *Polvo* contra las desapariciones de la guerrilla y el racismo, y *Hasta el sol tiene manchas* contra la manipulación de las elecciones presidenciales; mientras que *Las marimbas del infierno* se centró en trágicas historias de los hombres de la urbe. Ya con mayor presupuesto y recursos técnicos regresó a México para filmar *Te prometo Anarquía* (2015) nominada a los premios Ariel de la Academia Mexicana de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. Dos años más tarde, con 25 mil dólares, su segundo presupuesto más importante y donado por las propias protagonistas -amigas de Hernández Cordón- filmó en Costa Rica *Atrás hay relámpagos*. Y finalmente en el 2018 se va al norte de México para realizar *Cómprame un revolver*, seleccionada por la Quincena de Realizadores del 71 Festival de Cannes. Toda su obra ha sido escrita y coproducida por él mismo.

Los temas, para sintetizar su cine, son las urbes, los jóvenes en grupo, la clase media sin esperanza de ascenso, el ocio y la necesidad de dinero. Son historias escritas a partir de su experiencia personal con una:

infancia inmersa -recuerda Hernández Cordón- en la amenaza de la tercera guerra mundial,

de la hecatombe, de las catástrofes, de estar siempre alerta y previniendo: aunque la amenaza parece haber quedado atrás, el vivir en México y Centroamérica es, y era, un lugar en donde el presente se vive día a día y el futuro es siempre incierto (Hernández, 2018).

De esta manera, su obra ha estado directamente decidida por su experiencia personal que ahora se extiende al entorno familiar y ha llevado a sus dos pequeñas hijas a actuar en *Cómprame un revolver* (cuento pedagógico para explicar el duro momento de la violencia mexicana).

### 3. La representación mesoamericana de la juventud

Nos interesa mostrar cómo el cine de Hernández Cordón crea una sensación y representación de fronteras líquidas, las cuales evidencian la porosidad a la que hizo alusión Bauman (2001: 21, 103 y 84) para explicar la globalización y la artificialidad de las fronteras estatales incluso naturales y las soberanías nacionales. Se trata de difuminar los lugares comunes vueltos referentes de los nacionalismos, de huir del exotismo y del cine turístico para preocuparse por mostrar las homogeneidades de las urbes centroamericanas, incluyendo México. Para ilustrar lo anterior, si pudiéramos un collage de imágenes fijas de las películas de Hernández Cordón no se podría distinguir de qué ciudad o a cuál país pertenecen esas calles y edificios. Lo mismo sucede durante la película, si no insertara banderas o diálogos referenciales y muy puntuales sería imposible identificar la nacionalidad. Es evidente que la obra de Hernández Cordón parecería caer en las versiones que claman por la deslocalización de referentes patrióticos y nacionales producto de la globalización de la cultura de masas (Giménez, 1996: 9-10). Del primer grupo de elementos ciertamente existen argumentos, pero el trabajo del director mesoamericano es justamente ligar la noción de territorio al de cultura en el sentido de identidad regional formada, más que por principios raciales, por ser el espacio que comparte procesos sociales similares (Palacios, 1983: 56-60).

Esta construcción no es, por tanto, identitaria-nacionalista, sino regional. Hernández Cordón acompaña en la calle a los jóvenes que la caminan, juventud ociosa y abandonada por el Estado, clasemediedera y no forzosamente urgida de dinero para vivir sino urgida de dinero para ocuparse en hacer algo sin importar cuáles sean las actividades:

Sí, mis películas son sobre ocio, sobre no tener nada que hacer. Es lo que suele pasar en Centroamérica, que hay pocos espacios para la juventud, no solo de ocio o recreación sino también laborales y de estudios. Y el ocio crea impunidad. Muchos actos delictivos de los jóvenes son por aburrimiento, por falta de espacios, de estar ocupados. Entonces se meten en asuntos que a lo mejor necesitan como adrenalina para romper cierta cotidianidad (Hernández, 2018).

Hernández Cordón crea esta liquidez en las fronteras a partir de tres estrategias que son

una representación naturalista y realista -principios retomados desde una cámara que cuenta historias a partir de la crudeza del entorno- de la región. Esto no quiere decir que tenga ambiciones de objetividad científica y representación objetiva de la realidad, sino que se trata de los componentes de la docu-ficción: historias de personas reales, actuadas por ellos mismos pero con un montaje y una historia agregada.

### 3.1. Cámara fija y encuadres cerrados: el fundido de un collage fotográfico

Este primer recurso es más evidente en sus tres primeras películas muy marcadas por la cotidianidad de Hernández Cordón y por sus recuerdos de infancia, pero también por la imposibilidad de alquilar estudios y de repetir tomas que incrementaban el gasto de película. Las paredes en la calle y casa le ofrecieron la escenografía plana, prácticamente sin fondos, y el trazado de las calles fueron los escenarios naturales de historias contadas dentro del mismo plano.

**Figura 1:** *Gasolina*, 2008. Autorización de difusión Julio Hernández Cordón.



Fuente: Autorización de difusión Julio Hernández Cordón.

**Figura 2:** *Las marimbas del infierno*, 2010.

Fuente: Autorización de difusión Julio Hernández Cordón.

En *Gasolina* el recurso estético es el plano fijo -herencia de su etapa fotográfica- y los personajes recorren el campo de la cámara inmóvil. Los planos son largos y ponen en escena una historia (principio, desarrollo y fin) contada principalmente por los movimientos de los fondos y de planos creados a través de los desplazamientos de agentes en el cuadro y no de la cámara. Hernández Cordón:

Me inspiré en la foto fija, quise hacer una película como las fotos que a mí me gustan, y estuve viendo la fotografía contemporánea moderna. Entonces quise romper con la teoría de la zona áurea. Al ser una película de bajo presupuesto, tengo la libertad de hacer lo que quiera. Y es una película de Guatemala... la historia cinematográfica de Guatemala no tiene una gran historia y entonces se puede ir inventando. Por eso debía tener una peculiaridad que la haga diferente del resto del cine. Y quería hacer cosas diferentes de lo que había aprendido en la escuela de cine (Hernández, 2018).

En *Marimbas del infierno* se puede apreciar la importancia de los encuadres fijos en rostros con aire y la descomposición del espacio áureo del cuadro y de la división tripartita creando la

sensación de ser una imagen anodina y tomada durante el movimiento espontáneo de la cámara. Este recurso de descomposición espacial del encuadre y su captura "no premeditada" logrará difuminar el reconocimiento nacional. En *Hasta el sol tiene manchas* es aun más evidente el ejercicio de eliminar la zona áurea del cuadro, en parte, una vez más por falta de dinero y segundo, porque la estrategia es deliberadamente parte fundamental del discurso de la crítica política en el sentido de exponer el cómo se pueden elaborar campañas políticas desde un simple departamento y el ingenio de unos cuantos personajes. En la docu-ficción *Polvo* mantiene los encuadres cerrados y compartidos entre muros, camiones y rostros, pero aquí ya los cineastas puestos en abismo caminan con la cámara para contar una segunda historia -la otra es la que filma el propio Hernández Cordón- de la búsqueda de los desaparecidos en Guatemala.

Al poner a los personajes contra paredes y crear un cuadro partido en vertical (rostro/pared) el peso visual descansa en los perfiles de los rostros mestizos-indígenas-criollos mesoamericanos y en el fondo plano continuamente hecho de concreto. Estas primeras cuatro películas realizadas en Guatemala y las tres más que les siguieron en México y Costa Rica, si bien con fotografías mu-



cho más dinámicas, insistieron todas en exponer racialmente los rostros de los personajes en espacios cerrados, los cuales tras los largos silencios llevan al espectador a pensar en ese famoso *collage* de fotografías y a fusionar las diferentes capas de la tela sin distinción nacional.

### 3.2. Ruptura de los estereotipos emocionales, de género y nacionales

Ya algo se ha comentado de su idea del documental ficcionado: historias reales actuadas por los propios personajes pero adaptadas a un guion surgido también de su propia historia personal. Para construir las historias él pasa un largo tiempo con las personas, las conoce y ve su entorno con todo y pesadillas, a partir de ahí decide qué se puede robar y compaginar para ponerse a escribir. El guion debe respetar la naturalidad de los personajes y a la vez convertirlos en actores de la ficción y de sus propias vivencias, por tanto no se les pide inflexiones de voz ni exuberancias gestuales ni de movimiento en cuadro. Esta búsqueda de naturalidad y realismo la enfrenta a las convenciones del cine clásico.

**Figura 3:** *Polvo*, 2010.



Fuente: Autorización de difusión Julio Hernández Córdón,

Por un lado, se puede señalar la ruptura con los roles de género como en *Atrás hay relámpagos* (2017). Esta fue la primera película con personajes femeninos en protagonistas y las metió a jugar una especie de adivinanza de género, omitiendo, explícitamente, los determinismos – aunque es evidente que su apreciación encasilla cualidades de lo femenino y masculino:

Quise hacerlas hacer lo que hacen los chicos, nunca quise que se maquillaran ni peinaran. Ese asunto unisex me pareció interesante y sexy. Siempre me ha seducido la idea de estar con chicas con las que se puedan hacer las cosas que me gustan. Como que no hay elementos de diferencia de sexo. No me gusta la idea de que son frágiles, más bien yo soy el frágil... Pensé, 'si fuera adolescente de qué tipo de chicas me habría enamorado'. Y creo son con ese tipo de chicas de quienes me hubiera enamorado (Hernández, 2018).

**Figura 4:** *Te prometo anarquía*, 2015.



Fuente: Autorización de difusión Julio Hernández Córdón,

El cine clásico, tan dado a la efusividad para marcar emociones y géneros sexuales, ha terminado por estereotipar actitudes y dramatizar ciertas sensaciones que se consideran universales y asignadas a hombres y mujeres. El concepto de estereotipo determina características de grupos sociales y raciales, y por ende marca las fronteras entre ellos y los que están fuera, pero éstas y sus elementos no tienen valores idénticos durante diferentes momentos históricos. Los estereotipos son -siguiendo el análisis de Núñez Seixas (2013: 12-19)- categorías operacionales en codificación del imaginario colectivo. En este sentido, el arquetipo del indígena latinoamericano ha determinado históricamente una supuesta indiferencia ante la modernidad y un carácter pasivo, sufrido y perezoso. Ese cine y este estereotipo le exigen al actor profesional cargar ya con ciertas convenciones en las inflexiones y énfasis de la voz para acentuar los rasgos correspondientes tanto al drama como al este-

reotipo. Hernández Cordón, por el contrario, lleva a sus no actores a reaccionar en sentido opuesto y expande el margen del estereotipo indígena a una transversalidad racial:

si yo veo un choque no voy a decir 'no, dios mío ayúdame'. No corro, ni lloro o todo eso. Que es lo que suele pasar en las películas... creo que somos mucho más contenidos, salvo los caribeños. Creo que las actuaciones de mis películas son naturales porque son contenidas. Nadie dice te amo de manera alocada sino serena... en el cine hay mucho performance para estas frases (Hernández, 2018).

La propuesta es apostar por momentos de quiebre pequeños y constreñidos al ámbito privado e íntimo, más que a lo público y expresivo, situando además la carga dramática gracias a los encuadres cerrados sobre los rostros de personajes receptores más que en los emisores, la reacción procede de esta manera en la forma en cómo los personajes cuentan la historia y no tanto en el evento narrado. Parecería entonces que el dispositivo se hace eco del estereotipo indigenista tan ampliamente extendido, sin embargo, esta restricción racial es transgredida por Hernández Cordón y se pasa a un contexto de pertenencia a la clase social -la media- y a un territorio cultural, el mesoamericano.

Si los chicos de *Gasolina* son capaces de quemar a un indígena en la carretera y mirarlo sin chistar; si a un marimbero le roban su marimba, instrumento de trabajo y gran pasión, pero no se le cae el mundo y se pone a tocar rock con marimba casi de juguete (*Las marimbas del infierno*); si unos jóvenes son capaces de juntar a unas 50 personas para ordeñarles su sangre y unos narcos se roban el camión completo pero aquellos no se quiebran sino que después de una breve búsqueda tienen la tranquilidad de huir en patinetas (*Te prometo anarquía*); si unas chicas encuentran un muerto en la cajuela de unos de sus carros estacionados en el jardín y tienen calma para organizar a la pandilla y buscar a los familiares del difunto (*Atrás hay relámpagos*); y por último, si unas niñas son capaces de vivir inocentemente en un campo de base-

ball asediado por narcos ansiosos de carne femenina fresca y aquellas tienen tiempo para ir a jugar en el desierto con su pandilla de amigos (*Cómprame un revolver*): si todos estos grupos de jóvenes no se quiebran ante evidentes tragedias es porque, quizás, el arquetipo del indígena centroamericano y mexicano ha trascendido fronteras políticas y límites raciales y, entonces, los estereotipos con sus respectivas iconografías se han actualizado. El horizonte propuesto para cualquiera de estos personajes no vislumbra ningún futuro sino simplemente el anhelo de sobrevivencia aunque la vida les sea casi indiferente.

### 3.3. El espacio dinamizado a través de largos planos

En vehículos, por lo general, no motorizados los grupos de jóvenes transitan las urbes centroamericanas. Utilizando largos planos o planos-secuencias Hernández Cordón construye un espacio dinamizado. Estos largos planos están constantemente en movimiento y el sonido es siempre diegético para "llenar el cuadro de atmósfera y realidad" (Hernández, 2018). Este recurso lo sitúa, como ya se ha dicho, en las calles de las urbes o en caminos de campo abierto. El cine del director mesoamericano hace que esas calles sean transitadas por la clase media de México, de Guatemala y de Costa Rica porque para él es principalmente esta clase social la que camina la calle.

El trazado urbano de estos países es similar y, puesto que los sujetos en foco son los jóvenes clasemedios acompañados en su andar cotidiano que no circula por las calles de postal turística, se refuerza el sentido de regionalidad más que el de nacionalidad en la pantalla. Con el movimiento consigue "exorcizar los espacios" y transitar por espacios compartidos sin límites de identidad (Hernández, 2018). Por ejemplo, en *Te prometo Anarquía* -única con locaciones en EUA- las calles no tienen nada de glamour sino que son un río y un estacionamiento. Así, se conserva la sensación de tratarse de personajes que habitan los lugares y que no se trata de turistas. Otra vez, el collage funde las fronteras.

**Imagen 5:** Atrás hay relámpagos, 2017.

Fuente: Autorización de difusión Julio Hernández Cordón.

Esta es, consideramos, la característica principal de la propuesta cinematográfica de Hernández Cordón y justificación primordial para explicar su idea de cine mesoamericano (en el sentido de difuminador de fronteras políticas y creador de territorios culturales). Nos parece necesario introducir la noción de Antoine Gaudin (2014) de "cine de la imagen-espacio" (2014) y la construcción propioceptiva: es una imagen circulante entre la historia de la pantalla y el espectador, generadora de estados de ánimo y sensaciones. Imagen-espacio cuya característica es ser un fenómeno dinámico producido por el film no solo a partir de la noción de un vacío ocupado por el hombre, o un molde geométrico a llenar o una escena condicionante de emociones, sino como sujeto dinámico envolvente. La imagen-espacio es un fenómeno espacial que involucra el cuerpo del espectador y su flujo sensorial. Esta propuesta incluye entonces dos formas de aprehensión del espacio: el del representado por el filme (reconocible y concreto al cual estamos culturalmente educados) y el inscrito en el cuerpo del film que

es el principal en el asunto de un acercamiento a la imagen y nos pone en situación. Este efecto propioceptivo en el espectador facilita la inmersión urbana sopesando las marcas regionales a favor de las sensaciones de movimiento.

Esta estrategia comenzó en *Gasolina* debido, en principio, a los problemas de presupuesto y por tanto, a la necesidad de eficientar planos: cámara fija en tres encuadres, dos cerrados en rostros y otro abierto de conjunto, así se ahorra la relocalización de la cámara y la reiluminación. Por eso la cámara estaba estática, el movimiento venía del desplazamiento en profundidades dentro del plano por los personajes. Hernández Cordón comenta: "Empecé a mover la cámara en *Te Prometo Anarquía*, pero eran más bien paneos..." (Hernández, 2018), y ya con más tiempo y presupuesto para seis semanas experimentó con planos largos ahora en movimiento desde vehículos, ya sea en *trackings* aprovechando los desniveles del terreno para las sensaciones de verticalidad y velocidad como hizo con las patinetas en plena carretera de *Te prometo anarquía* o los *travellings* laterales y



**Imagen 6:** Cómprame un revolver, 2018.

Fuente: Autorización de difusión Julio Hernández Cordón.

frontales de las bicicletas en *Atrás hay relámpagos*. Precisamente en *Atrás hay relámpagos* llegó a una propuesta mucho más dinámica. Los tipos de los personajes crean la sensación de movimiento: se trata de un grupo de jóvenes ciclistas costarricenses que recorren las calles haciendo piruetas. La historia se construye a partir de largas secuencias de planos sobre las bicicletas o en *trackings* callejeros. Un ejemplo es la apertura de la película –un inicio con “punch” como le gusta a Hernández Cordón– con un plano secuencia de casi 8 minutos: las protagonistas bailan y escandalizan un supermercado, en cámara en mano y paneos jala a las actrices en un recorrido de 50 metros sin cortes con un tiempo interno dinámico eliminando la referencia del tiempo real en el espectador y sin concederle, tampoco, reposo ante un previsto efecto valle cinematográfico (momentos extendidos de calma dramática), elemento este último que no se evitó en las secuencias de *Gasolina*. Este dinamismo de

planos se mantiene en *Cómprame un revolver*, aunque el resentir de velocidad disminuye por coherencia con los personajes principales y el espacio a transitar. Los niños y sus correrías nos remiten a la primera etapa del director mesoamericano, pero la presencia de pesadas camionetas blindadas circulando por el desierto y la barca navegando en el río vuelve a marcar el ritmo de vehículos dinamizadores de la escena.

El ejercicio propioceptivo, tras construir una imagen circulante entre la pantalla y espectador, viene de la naturaleza propia de secuencias en movimiento de los personajes dinamizados por vehículos. Al tratarse de historias de jóvenes, clase media, en riesgo de muerte y atmósferas violentas, este dinamismo envuelve al espectador preocupado más por el movimiento que por la crueldad o ambigüedad de la violencia. El narcotráfico, el racismo, las desapariciones, el ocio, el desempleo y, en fin, el Estado ausente, quedan asentados como situaciones transversales de la región.

## 4. Conclusiones

Las películas de Hernández Cordón han sido todas de bajo presupuesto y sin actores profesionales, por la simple razón de que la mayor parte, es decir las de Guatemala (*Gasolina*, *Las marimbas del infierno*, *Polvo*, *Hasta el sol tiene manchas*) se producen en un contexto que carece de profesionalización actuarial, en donde aún no existe industria cinematográfica y la exhibición está monopolizada por el cine hollywoodense. Su cine no tiene exhibición en salas comerciales (quizás *Cómprame un revolver* sea la excepción). Existe solo en circuitos de cines independientes o, como en México, en los programas de las cinetecas (*Te prometo anarquía*, por ejemplo, fue la película más vista y taquillera en el foro de la Cineteca Nacional en 2016).

Sin embargo, este tipo de manifestaciones se hacen eco de la sensación compartida de un Estado ausente cuyo revestimiento es generalmente el de una violencia -tanto política como social- sobre los marginados. Este señalamiento y denuncia contra el Estado, en la obra de Hernández Cordón, no se apoya únicamente en los marginados como hizo *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013) (Pugibet, 2017: 23), sino en las clases medias mesoamericanas. La volatilización y porosidad de las fronteras políticas, de los íconos identitarios y patrióticos, lo dejó claro Bauman (2001: 20-23) en su trabajo sobre la globalización, solo han tenido sentido tras la

diferenciación clasista: las élites buscaron distinguirse por un contacto cosmopolita en tanto marca diferenciadora del resto de la población y sintieron más aprecio por mantener relaciones con otras élites de "allá", fuera de sus fronteras, son ellos quienes volvieron líquidas las fronteras. Esto no significa volver a las propuestas des-territorializadas del mundo globalizado y eliminador de las fronteras culturales, al contrario, su dispositivo fílmico y su obra en general obligan a pensar en la herencia cultural de regiones formadas por distintos determinantes territoriales que no tienen anclajes históricos con las fronteras políticas.

## Notas

1. Aquí se cita solo la entrevista de la Ciudad de México que retomó aspectos evocados durante su conferencia en Toulouse pero en mayor detalle.
2. "Un estereotipo es un conjunto de creencias compartidas en torno a las características de miembros de una categoría social o de un grupo humano en el sentido amplio del término, creencias que afectan los atributos y los perfiles personales, las conductas previsibles y, de igual manera, la posición socio-espacial de los miembros de esta comunidad" (Núñez, 2013: 11)

## Referencias Bibliográficas

- Amiot, J. (2017). *Faire et penser le cinéma du monde hispanique*, Paris, Francia : Tesis para obtener la mención Catedrática de Universidad, Universidad Sorbona.
- Amiot, J. (2017). Quand la France aide le cinéma latino-américain : les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma et leurs limites (1984-2011), *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 7, 209-231. ISSN 2426-394X.
- Amiot, J. (2018). Le Fonds sud cinéma et le nouveau cinéma argentin : étude de cas et problématiques générales de la coproduction europe/amérique latine, *Revue annuelle de l'association rencontres cinémas d'Amérique latine de Toulouse (Arcalt)*, 26, 80-91.
- Bauman, Z. (2001). *La globalización. Consecuencias humanas*. México: FCE.

- Benet, V. (2014). Mutaciones del cine: La historia cultural y las imágenes supervivientes, en *V Coloquio Internacional Cine Iberoamericano Contemporáneo*, Guadalajara, México.
- Durón, H. (2012). Rompiendo el silencio: Diez años de nuevo cine centroamericano (2001-2010). *Revista Reflexiones*, 91 (1), 248-252.
- Freitas Gutfreind, C. (2006). L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle. *Revue Sociétés*, 94, 111-119.
- Gaudin, A. (2014). L'image-espace: propositions théoriques pour la prise en compte d'un 'espace circulant' dans les images de cinéma. *Miranda* (en línea), 10.
- Giménez, G. (1996). *Territorio y cultura. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 4 (2), diciembre, 9-30.
- Hernández Cordón, J. (2017). Entrevista personal con el director de cine, Ciudad de México, agosto.
- Koselleck, R. (1993, [1979]). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Noble, A. (2005). *Mexican National cinema*. Inglaterra: Routledge.
- Núñez Seixas, X. M. (2013). *Ícônes littéraires et stéréotypes sociaux. L'image des immigrants galiciens en Argentine (1800-1960)*. France: Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Palacios L., J.J., (1983). El concepto de región: la dimensión espacial de los procesos sociales. *Revista Interamericana de Planificación*, 66 (XVII), 56-68.
- Pugibet, V. (2017). Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en La Jaula del oro de Quemada-Díez. *Revista comunicación y medios*, Monográfico Imaginario Catastrófico: discurso mediático y visualidad, 36 (26), segundo semestre.

#### ▾ Sobre el autor

**Carlos A. Belmonte Grey** (Université d'Evry Val-d'Essonne/ Universidad de Guadalajara) es doctor en Estudios Hispanoamericanos por la Sorbona y en Historia Social Contemporánea por la Universitat Jaume I. Ha sido profesor en las universidades Sorbonne-Nouvelle, Avignon y Franche-Comté. Su investigación se centra en la historia cultural desde el cine con dos ejes centrales: las identidades, los nacionalismos y la cultura vernácula; y el cine de la revolución mexicana y el popular latinoamericano.

#### ▾ ¿Cómo citar?

Belmonte-Grey, C. (2018). Territorio y juventud en América central y México en el cine de Julio Hernández Cordón. *Comunicación y Medios*, (38), 100-111.

# El espacio en la ficción histórica televisiva: la nación vista a través del pasado en *Gritos de muerte y libertad*

## *Space in television historical fiction: the nation seen through the past in Gritos de muerte y libertad*

**Adrien Charlois-Allende**

Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México  
adriencharlois@hotmail.com

---

### Resumen

Este trabajo propone analizar y describir tres formas particulares de construcción del espacio nacional en la miniserie histórica mexicana *Gritos de muerte y libertad*. Bajo el pretexto de conmemorar los 200 años de la independencia mexicana en 2010, Televisa apostó por construir una narrativa sobre los héroes nacionales que participaron en la Guerra de Independencia. Esta perspectiva historiográfica sobre el nacimiento de la nación en la producción reveló formas de articular personajes con el tiempo y el espacio. Recursos visuales y auditivos, permitieron armar una geografía de lo nacional, así como distintas metáforas donde se engranan el momento histórico con el espacio de su representación. Desde la comprensión del espacio como una construcción narrativa, el trabajo describe tres formas espaciales en la miniserie: el espacio de lo nacional, el espacio privado como reflejo de la nación y el espacio como escenario de heroicidad.

### Palabras clave

Espacio, ficción, televisión, historiografía, nación.

### Abstract

*This work proposes to analyze and describe three particular forms of construction of the national space in the Mexican historical miniseries Gritos de muerte y libertad. Under the pretext of commemorating 200 years of Mexican independence in 2010, Televisa opted to build a narrative about the national heroes who participated in the War of Independence. On this historiographical perspective on the birth of the nation, the production revealed ways of articulating the person within time and space. Visual and auditory resources allowed assembling a cartography of the national, as well as different metaphors in which the historical moment is linked with the space of its representation. Understanding space as a narrative construction, the work describes three spatial forms in the miniseries: the space of the national, the private space as a reflection of the nation and space as a scenario of heroism.*

### Keywords

*Space, fiction, television, historiography, nation.*

## 1. Introducción

La categoría de espacio es uno de los ejes centrales para el quehacer historiográfico. Es coordenada de orientación en el discurso sobre el pasado, a la vez que una carga normativa en relación con la identidad de quienes la enuncian y resignifican constantemente. Por tanto es esencial analizar su conformación a través de la representación historiográfica, entendiendo ésta como toda construcción sobre el pasado hecha en un presente específico, independientemente del formato. En estos discursos, en donde el pasado se vuelve origen, el espacio como categoría adquiere su mayor dimensión. La relación entre el espacio narrado y la conformación de una comunidad imaginada (Anderson, 1993) es central para que las sociedades puedan pensarse como poseedoras y parte constituyente de un pedazo de mundo.

El texto propuesto aquí analiza la conformación del espacio a través de un discurso histórico en la ficción televisiva mexicana. Los medios de comunicación que establecen una propuesta de sentido en torno al pasado, están planteando un discurso de carácter histórico, susceptible a un análisis que parta de comprender el presente de su enunciación, así como las tradiciones historiográficas de las que abrevia. Por ello se toma como caso la serie televisiva conmemorativa de los 200 años de la independencia mexicana, *Gritos de muerte y libertad* (Suárez & Tort, 2010), a través de la cual se presentan tres tipos de construcción espacial, ligados a una lógica narrativa articulada a través del héroe nacional.

*Gritos de muerte y libertad* fue la producción con la cual Televisa buscó sumarse a los festejos del bicentenario de la independencia mexicana. La televisora privada y comercial que operó como un monopolio desde 1955 hasta 1993, decidió realizar una miniserie de trece capítulos cuyo centro narrativo es alguno de los héroes nacionales. Ellos fueron los elementos a través de cuya participación en la guerra se tramó una versión del pasado que abarca el periodo de 1808 a 1823, desde una lógica comercial con pretensiones conmemorativas. Debido a ello, la televisora puso sobre la mesa un discurso historiográfico

pensado desde el individuo como motor del proceso histórico.

Para este trabajo se analizaron los trece capítulos de la serie en busca de momentos en los que el espacio operara en función de la lógica narrativa del individuo. Fue así que se detectaron tres categorías: el espacio nacional posible, el espacio doméstico como espejo de la nación y el espacio como condición narrativa de la heroicidad, de las cuales se hace una descripción desde casos específicos.

## 2. Marco teórico-metodológico

Las discusiones sobre las relaciones entre los medios audiovisuales y la historia son tan longevas como el surgimiento del cine. El debate ha seguido un camino más o menos conocido (Kracauer, 2004; Ferro, 1968; Sorlin, 1980, entre otros). Con ello, se ha ido perfilando un campo de investigación relativamente coherente, sobre el cual se han elaborado un sinnúmero de trabajos empíricos que muestran la complejidad del fenómeno. Pero fue el trabajo de Robert Rosenstone (1988; 1995; 2006) el que mayor impulso dio al debate, al equiparar el trabajo de los historiadores profesionales con el que cualquier realizador tenía que hacer para llevar el pasado a la pantalla grande. Rosenstone propuso que ambas formas de contar el pasado “refieren a eventos reales, momentos y movimientos del pasado y, de la misma manera, ambas forman parte de lo irreal y lo ficcional, ya que están hechas de conjuntos de convenciones que se han desarrollado para hablar sobre de dónde venimos los humanos” (2006: 2). Sin embargo, para analizar la historia en el audiovisual, había que comprender que el lenguaje fílmico condensa procesos y personajes en sujetos arquetípicos; que los filmes desplazan eventos de un marco temporal a otro en orden de cargarlo de significado; que el cine altera los sucesos reales y que la forma de contar privilegiada, en donde se condensan los elementos anteriores es el drama, o melodrama (Rosenstone, 2006: 8). De esta tradición se alimentaron autores como Marcia Landy (2001) o Marnie Hughes-Warrington (2007),



quienes cuestionaron un enfoque exclusivamente basado en el contenido y los discursos para -desde el aporte de los estudios de comunicación- dar cierto peso a la contextualización de los consumos, las dimensiones industriales, la relación entre historia narrada y tecnología de producción, etcétera.

No fue sino hasta finales del siglo XX y principios del XXI que la academia comenzó a pensar en la televisión como espacio de representación del pasado posible. El trabajo de Bell y Gray (2010) y las propuestas de Edgerton y Rollins (2001), abrieron un lugar a la televisión. Esta preocupación tuvo que ver con el incremento sustancial de producciones de ficción histórica para la pantalla chica, lo cual llevaba a pensar que la televisión se había convertido en el mayor generador de representaciones históricas en la actualidad. Para Edgerton y Rollins (2001), había entonces que considerar las condiciones del medio, la capacidad para generar pasados utilizables, así como dos categorías esenciales que, en cierta manera, ya estaban presentes en los planteamientos de Rosenstone: la preferencia por representaciones personalistas y el sentido de inmediatez que provoca la ruptura temporal entre tiempo narrado y horizonte de enunciación. Además, habría que apelar a categorías como identidad, nación o memoria para el análisis (Sobchack, 1996).

El rol de la televisión planteado por Edgerton es complementado por Neiger, Meyers y Zandberg (2011) quienes, desde los estudios de memoria, reafirmaron la condición de agentes en la construcción del pasado de los medios masivos, los cuales tenían un rol dominante en la selección y olvido de procesos y personajes históricos, en su tramado y en un sentido sobre el origen que se proponía desde contextos políticos y culturales específicos. Pensada así la televisión se convirtió en una plataforma dominante de disputa sobre el pasado.

En México esta revisión se dio a partir de dos trabajos. En primer lugar, el de Mendiola y Zermeno (1995), quienes desde la historiografía se propusieron revisar la telenovela *El Vuelo del Águila* (Televisa, 1994) y su rol como gene-

rador de un tipo de identidad. El segundo fue el de Rodríguez (2004), quien por primera vez propuso una categorización de las telenovelas históricas en dos modelos narrativos que reiteraban los momentos principales de la historiografía nacionalista mexicana. Esta tradición fue continuada en México por Dorcé (2014), quien analizó la influencia del melodrama en el tipo de representaciones de la telenovela histórica, trabajo que, junto al de Charlois (2010), fueron los primeros en poner al centro la condición narrativa de la historia, para analizar las realidades construidas por la telenovela. Finalmente, es importante mencionar el aporte al campo que significó el número 31 de la revista mexicana *Comunicación y Sociedad*, la cual puso a debate las permanentes relaciones entre medios de comunicación y la constitución de memoria cultural.

Reconociendo esta trayectoria, es que el presente trabajo busca regresar a la historia contada por la televisión, en un intento de continuar el análisis a través de una categoría central en la historiografía, el espacio. Para ello, se retomó la idea de Henri Lefebvre (1991), quien se centró en el espacio como categoría histórica. En su obra plantea extensamente la necesidad de entender que el espacio no puede ser pensado como algo dado, sino que en términos de su uso, su representación y de las asociaciones de sentido que se elaboran en torno a él, es eminentemente dinámico e histórico. Argumentó que el espacio es una construcción social y que, por lo tanto, su representación implica una infinidad de elementos contextuales existentes en el momento mismo de su enunciación. Por lo mismo, resultó evidente que había que poner atención en los sentidos construidos en torno a él, y las formas en que se traducían en un tipo específico de representación. Para analizarlo hubo entonces que entender que el espacio era estructurado en términos retóricos y culturales, a través de una serie de ideas metafóricas, símbolos cargados de sentido, situados al interior de discursos (Stock, 2015).

El acto de construir el espacio entonces quedó vinculado a su nombramiento, a una geografía específica y a una identidad comunal nacional.

Con ello nos referimos al hecho de que su denominación establece una la relación de los sujetos con la geografía que habitan y que, en cierta manera, forma parte de su carácter identitario. El procedimiento constituye un acto social que, si se relaciona con una perspectiva de pasado, podría ser pensado como un acto de memoria, en el cual existe un vínculo entre los sujetos, su origen y el espacio nombrado. De ahí la importancia de concebirlo así en el análisis historiográfico, ya que narrar y representar el espacio enclava en la memoria de la comunidad un tipo de geografía específica que norma el actuar en el presente. En el caso específico de la historiografía, las narrativas de todo suceso son en realidad un rejuego entre tiempo, espacio y acción. Por lo mismo, los relatos históricos están siempre anclados en un lugar narrado, el cual opera como coordenada de sentido respecto a lo que los humanos hacen en él en un momento dado.

Las ficciones históricas televisadas no hacen sino replicar ese engranaje esencial. La búsqueda de veracidad en el relato hace necesaria la situación espacial. No es gratuito, en ese sentido, que las telenovelas históricas fueran las primeras en México en las que el espacio tuviera una presencia central, las primeras en situar la narrativa en un espacio específico e inconfundible, ya que no podían evitar narrativamente la coordenada espacio-temporal, y su relación con el sentido histórico. En ellas el espacio es la construcción del escenario en donde la expresión de las características de la nación se hacen viables. Constituyeron un lugar nacional, vinculado a procesos históricos relevantes para el desarrollo del proyecto político liberal, lo cual vinculó la geografía mexicana a sentidos específicos sobre el deber ser nacional.

Si retomamos la idea de Edgerton sobre el poder historiográfico de la televisión, resulta prudente reconocer su poder para establecer espacios nacionales que se articulan en torno al recuerdo de procesos específicos. Si entendemos el espacio como una construcción social, anclada en las formas culturales de sentido, la televisión toma especial relevancia como meta-narradora de pasados imaginados a partir no sólo de los intereses de la industria, sino de las

relaciones que establece la producción con géneros narrativos y con matrices de sentido previas, tales como el melodrama o la historiografía nacional.

En este texto se apela al ejemplo que deja la ficción televisiva de corte historiográfico, término con el que nos referimos a cualquier producción que tenga como propósito central narrar hechos históricos, tales como las telenovelas o las miniseries históricas para el caso mexicano. En particular se tomó el caso de la miniserie *Gritos de muerte y libertad*, producida por Televisa en 2010 para festejar el bicentenario de la guerra de independencia en México.

## 2.1. De dónde viene la ficción histórica mexicana y cómo abordar el caso

En México existe una larga tradición en la producción de ficciones históricas televisivas. La industria creó, mantuvo y evolucionó sus propios formatos para tramar historias para las grandes audiencias. Desde el primer intento durante 1962-63, en el que Ernesto Alonso produjo la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, hasta 1996, en que el mismo productor realizó *La antorcha encendida*, con la cual la cadena Televisa generó un modelo de narrar el pasado en el formato melodramático.

De la mano de un productor, y con el apoyo del Gobierno Federal, la televisora privada estableció un panorama del pasado que se movía por los hitos esenciales de la historiografía nacionalista: la guerra de independencia, las guerras de Reforma y la Revolución Mexicana. Televisa se adscribió a una versión del pasado común que formaba parte de la conceptualización del tiempo-espacio del proyecto liberal mexicano, sin complejidades, lineal y ligado a la representación heroica de la historia oficial.

El modelo demostró ser efectivo para atraer audiencias y para generar recursos, no sólo por su propio éxito, sino por las inversiones del gobierno que facilitaban complejizar un formato –la telenovela– caracterizado por su poca vinculación con el tiempo y el espacio de su producción,

esencialista, melodramático y maniqueo. La telenovela histórica pudo desligarse del modelo tradicional de telenovela, que evitaba todo vínculo con la realidad, para establecer transcurros temporales y contextos espaciales específicos, todos ellos extraídos de la historiografía oficial. Fue la primera en televisión en crear espacios nacionales vinculados con el pasado, pero también con la propia intimidad de los personajes, reales o ficticios. Comenzó a nombrar el tiempo-espacio de los sucesos relatados, eliminando la posibilidad de ser concebidos como productos de exportación.

Para fines del siglo XX, el formato iba en declive. No soportó las transformaciones de la industria televisiva, las crisis financieras de Televisa y las muertes de Ernesto Alonso (único productor del formato) y de Emilio Azcárraga Milmo, dueño de la televisora -que siempre se asumió nacionalista- y vinculado estrechamente al partido político hegemónico, que para el 2000 perdió la presidencia por primera vez en sesenta años. El panorama político cambiaba, los gustos de las audiencias también, y las crisis obligaban a no desperdiciar recursos en telenovelas que costaban más que una telenovela tradicional.

No fue sino hasta quince años después de la última telenovela histórica, que la televisora dominante volvió a relatar el pasado con el pretexto de sumarse a las celebraciones del bicentenario de la independencia. La televisora decidió romper con el viejo modelo y atraer otro tipo de audiencias a través de una miniserie. Este cambio surgió del área de noticieros de Televisa, de la mano de su Director General Leopoldo Gómez.

La idea original fue producir cápsulas históricas dirigidas por la cineasta Máfer Suárez, quien ya tenía experiencia en televisión produciendo la versión mexicana de la argentina *Mujeres asesinas* (Televisa, 2008). Sin embargo, la búsqueda de mayores niveles de audiencia los llevó a plantear el formato de miniserie como una nueva posibilidad de contar el pasado, más corta, con mayor calidad visual y con guiones más complejos. Así surgió la idea de *Gritos de muerte y libertad*, para la cual contrataron dos directores (además de Suárez, a Gerardo Tort), guionistas

con experiencia previa en cine y series (Caitilin María Irwin, Carlos Pascual, Luis Mario Moncada), asesores históricos (Úrsula Camba Ludlow), ambientadores provenientes del teatro (Paula Arroio), etcétera. Se convocó a importantes historiadores profesionales para constituir un primer círculo de asesores que estableciera los hechos y personajes importantes que debían ser narrados.<sup>1</sup>

Se buscó complejizar la narrativa, establecer personajes "de carne y hueso"<sup>2</sup> para contar historias más humanas y establecer una secuencia de sucesos "indispensables para armar el discurso histórico, visual, dependiendo de la línea editorial que marque la empresa, en este caso, Televisa"<sup>3</sup>. Sin embargo, a pesar de la pretensión de solidez historiográfica, la propia directora reconocía que tampoco se podía perder de vista "la importancia que la historia y los mitos oficiales han tenido en el imaginario colectivo".<sup>4</sup>

El resultado fue una miniserie, de tipo unitario, de trece capítulos autoconclusivos de 22 minutos, centrados en un personaje o un hecho particular del momento histórico. *Gritos de muerte y libertad* narró el levantamiento de 1808 en la Ciudad de México, la conspiración de Querétaro (1810), el Grito de Dolores (1810), la Toma de Guanajuato (1810), la batalla del Monte de las Cruces en 1810, el fusilamiento de Hidalgo (1811), el sitio de Cuautla (1812), el fusilamiento de Morelos en 1815, la vida de Leona Vicario, la rebelión de Vicente Guerrero (1816-1821), su alianza con Agustín de Iturbide (1821), el movimiento de Guadalupe Victoria (1815-1821) y el nacimiento de la Primera República (1823). Se apegó a una lógica historiográfica que el Estado mexicano sustentó como oficial, la cual evitaba todo conflicto en la comprensión del suceso, visto como origen del proceso de construcción de la nación liberal.

Cada episodio se centró en un tema y un personaje particular. Sin embargo, el uso de prólogos y epílogos escritos ayudaban a contextualizar lo narrado con la secuencia total y a establecer vínculos con el tiempo/espacio de la historiografía sobre el tema. El uso de intertextos y marcadores temporales también ayudó a situar

al espectador en la narrativa fracturada, lo cual estableció una geografía y una temporalidad imaginarias que recomponían el espacio/tiempo nacional a través de su relación con los héroes o con el proceso. Esta elección obligó a que la intimidad del personaje tuviera un rol central en el relato. La geografía nacional se recompuso en un engranaje entre espacios públicos conocidos y oficiales y espacios privados, en los que otros elementos narrativos podían estar incluidos.

El análisis propuesto aquí considera a la acción narrada como el principal constructor de la categoría espacial del pasado a través de tres dimensiones detectadas: el espacio nacional posible a través de marcadores espacio-temporales escritos, el espacio doméstico de Josefa Ortiz de Domínguez como espejo de la nación y, finalmente, el espacio como condición narrativa de la heroicidad. El espacio se entiende no sólo en términos de escenario, sino como lugar condicionado por la existencia narrativa de los héroes que operan como centro de la trama. De ello deriva su triple existencia: como lugar de procesos considerados nacionales, como relación entre representación del héroe y de la nación y, finalmente, como sustento a la calidad de héroe del individuo.

Para llegar a esta categorización, se trabajó primero en el análisis historiográfico de la miniserie. Para ello se contrastó el discurso con fuentes clásicas de la historiografía mexicana, pensadas en tres grandes categorías esquemáticas: historiografía liberal, conservadora y trabajos académicos de análisis historiográfico. Este trabajo quedó plasmado como parte de un ejercicio de tesis doctoral (Charlois, 2017), que permitió ver la forma en que la serie hizo un uso selectivo de fuentes que permitió centrar la narrativa en héroes y momentos específicos, que anclaron el sentido sobre el pasado en los conflictos internos propios de los personajes.

Derivado de este análisis, se intuyó que el espacio jugaba un rol central en establecer una relación entre el tiempo del proceso histórico y la condición de heroicidad en la miniserie. Por ello, se tomaron aquí dos ejemplos puntuales con el capítulo 2, "Las conspiraciones de Jose-

fa", y el capítulo 7, "El triunfo del temple". En ambos se analizó la relación del espacio con el personaje central en dos ejes: la metáfora evidente de la relación entre la intimidad del hogar de Josefa Ortiz con un proyecto de nación criolla, y el uso de un espacio geográfico – Cuautla – para magnificar las hazañas militares de José María Morelos. Antes de ello, se hizo un recorrido por los trece capítulos de la miniserie, para revisar la constitución, a través de los marcadores espacio-temporales, de una cartografía de la guerra, vinculada con el accionar del héroe, que construye un espacio en donde el origen nacional tiene lugar. En este ejercicio, se tomaron en cuenta los diálogos de la trama, la presentación visual del espacio y los intertítulos, como evidencia empírica de la existencia de tres formas de representar el espacio en la ficción histórica televisiva.

### **3. El pasado narrado en televisión: la constitución del espacio de la nación mexicana**

Es a partir de esta reflexión que parece pertinente regresar al espacio construido en la ficción histórica televisada. *Gritos de muerte y libertad* funciona como un buen ejemplo para pensar el uso que los medios audiovisuales hacen de la espacialidad con el fin de narrar el pasado nacional. La propuesta en este texto es ejemplificar la lógica de construcción del espacio a través de tres casos planteados más arriba.

#### **3.1. El espacio de la nación**

En el caso de la miniserie, el recurso narrativo más evidente para constituir un espacio de acción son los marcadores espacio-temporales. Los directores marcaron los cambios de escena importantes con marcadores que hacían evidente el lugar y el tiempo en el que ocurría lo narrado. Podemos observar numerosos ejemplos en los que tiempo y espacio hacían comprensible la narrativa al situar la acción. Por ejemplo, en la figura 1, el marcador "Cercanías de Teleoloapan, sur del virreinato 1821"

informa que lo narrado no ocurre en un espacio vago, sino en un lugar específico del actual Estado de Guerrero, donde se libraron las luchas más largas de la independencia, en un tiempo en el que estaba a punto de terminar la guerra (1821). Con ello, la producción de la serie situó el proceso en una geografía específica.

**Figura 1:** Capítulo "La patria es primero".



Cercanías de Teleoloapan,  
sur del virreinato 1821

Fuente: Televisa, Suárez y Tort, 2010.

Si sumamos los marcadores establecidos a lo largo de los trece capítulos de la miniserie, la producción terminó por constituir esa geografía en la que lo mexicano, en contraposición a lo español, comenzó a ser una realidad. La realidad económica de la producción obligó a reducir los escenarios de acción en los que realmente ocurrió el proceso histórico. Para ello la narrativa, fracturada en una serie de eventos específicos, funcionó como una manera de recortar los espacios, vinculándolos estrechamente a las acciones específicas de siete personajes centrales: Miguel Hidalgo, José María Morelos, Vicente Guerrero, Josefa Ortiz de Domínguez, Leona Vicario, Guadalupe Victoria y Agustín de Iturbide. No fueron los únicos personajes representados, pero sí aquellos en los que en los trece capítulos se puso el centro de la narración.

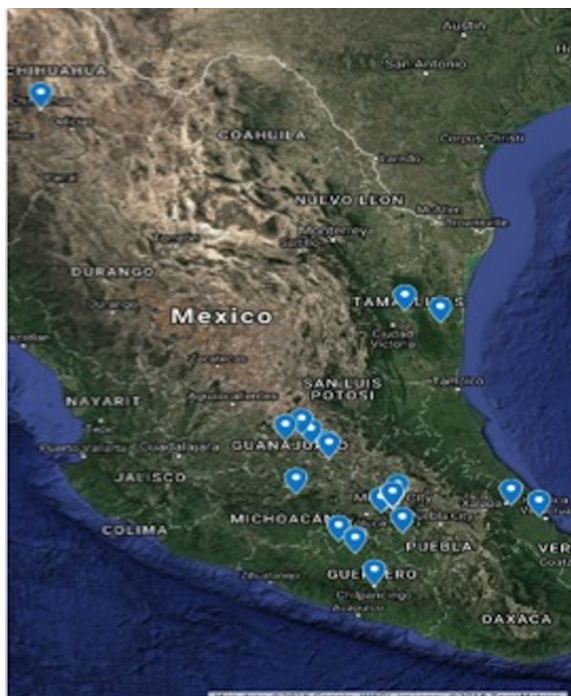
El espacio creado fue el resultado entonces de la relación entre individuo y geografía de acción. Con ello, la nación emergente quedó vinculada a un espacio reducido de lo que hoy es México y Centroamérica. Una sucesión de espacios nombrados hicieron suponer a la audiencia que esos fueron los escenarios más re-

levantes, trastocando así su carácter de lugar geográfico en lugar de memoria, cargada de un sentido específico respecto al nacimiento de la nación liberal.

Gracias a los marcadores temporales, esta geografía puede ser fácilmente identificada en relación a los sitios específicos: Palacio Virreinal en la Ciudad de México (capítulos 1, 3, 7 y 10), Palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México (capítulo 1), Ciudad de México (capítulos 1, 8, 9 y 12), Querétaro (capítulos 2 y 3), Parroquia de Dolores Hidalgo en el Estado de Guanajuato (capítulos 2 y 3), San Miguel el Grande (hoy de Allende, capítulo 3), Comandancia de Querétaro (capítulo 3), Cárcel de Dolores en Guanajuato (capítulo 3), Guanajuato (ciudad, capítulo 4), Monte de las Cruces en el Estado de México (capítulo 5), Acueducto de Chapultepec en la Ciudad de México (capítulo 5), Ciudad de Chihuahua (capítulo 6), Cuautla de Amilpas en el Estado de Morelos (capítulo 7), Palacio de la Inquisición en la Ciudad de México (capítulo 8), Cuartel de Hidalgo en Charo Michoacán (capítulo 8), Congreso de Chilpancingo en el Estado de Guerrero (capítulos 8, 9 y 10), San Cristóbal Ecatepec en el Estado de México (capítulo 8), Colegio Belem de las Mochas en la Ciudad de México (capítulo 9), Sierra de Tlatlaya en el Estado de México (capítulo 9), Cercanías de Teleoloapan en el Estado de Guerrero (capítulo 11), Acatempan en el Estado de Guerrero (capítulo 11), Santa Fe en Veracruz (capítulo 12), Casa del General Santa Anna en el Estado de Veracruz (capítulo 12), Soto la Marina en el Estado de Tamaulipas (capítulo 13) y Padilla en el Estado de Tamaulipas (capítulo 13). Con ello se puede trazar un mapa del nacimiento de la nación (figura 2).

El trazado resultante articula una idea de nación anclada a procesos y personajes específicos que coinciden con las narrativas propuestas por los distintos textos de la historiografía nacionalista oficial. Con ello, subsumen la complejidad del proceso, la multiplicidad de actores participantes y los diferentes sucesos, a una sola ruta en donde el centro nacional -la capital- predomina sobre el resto de las regiones afectadas.



**Figura 2.** Mapa de México.

Fuente: Elaboración propia a través de Google Maps.

El trazado resultante articula una idea de nación anclada a procesos y personajes específicos que coinciden con las narrativas propuestas por los distintos textos de la historiografía nacionalista oficial. Con ello, subsumen la complejidad del proceso, la multiplicidad de actores participantes y los diferentes sucesos, a una sola ruta en donde el centro nacional -la capital- predomina sobre el resto de las regiones afectadas.

Si comprendemos que la propuesta de pasado articulado en *Gritos de muerte y libertad*, está pensada a partir de la centralidad del individuo (Charlois, 2017), el espacio creado por la serie no se separa de esta lógica. En este sentido heroísmo y espacio conforman una unidad de sentido, en la cual la diversidad es borrada por el peso específico de ciertos momentos seleccionados por la producción. La nación, como entidad geográfica, es posibilitada por las acciones de los individuos criollos. Con ello, anclan en la memoria de las audiencias ciertos lugares por sobre de otros, a través de un significado que sólo se explica por la relación del lugar con el personaje.

### 3.2. El espacio íntimo de la nación femenina

Como vemos, en la miniserie el espacio está constituido por la acción individual. Esto también sucede con otros espacios representados, los íntimos y hogareños. Éstos, en su mayoría, están articulados alrededor de la presencia femenina en la serie. Si bien la historiografía nacionalista no se ocupó de manera central de la participación de las mujeres en la guerra, la representación de su rol en el proceso fue útil ante la necesidad de constituir elementos particulares del deber ser ciudadano. Este privilegio de existir en el relato maestro ha sido otorgado a algunos personajes como Leona Vicario o Josefa Ortiz, sobre quienes *Gritos de muerte y libertad* centra al menos dos capítulos: "Las conspiraciones de Josefa" y "Retrato de una Leona". La producción decidió construir otro tipo de espacio, el privado. Si bien los héroes también habitaron el espacio privado en las series, éste no tuvo un carácter central en la narrativa, como sí fue el caso de las mujeres, en las que el hogar fue el centro de la acción.

El tema central del episodio "Las conspiraciones de Josefa" narra la conspiración que se dio en septiembre de 1810 en la casa del Corregidor de la ciudad de Querétaro, en la cual participaron los personajes principales del primer levantamiento: Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Mariano Abasolo, etcétera. La mayor parte de las acciones del capítulo se dan al interior de la mencionada casa, separada del espacio político-administrativo en el que operaba el esposo de Josefa, Corregidor del gobierno virreinal. En este doble papel de funcionario y esposo, el Corregidor se ve en la disyuntiva entre participar de las reuniones o actuar como un representante del Imperio Español. Así, el espacio doméstico se establece como un lugar de diputadas políticas que reflejan las posturas asumidas, tanto por los criollos rebeldes, como por los peninsulares en el gobierno.

Josefa se vuelve el personaje central de la narrativa del capítulo, pero pareciera que la representación está más ligada al lugar físico que a las posturas específicas de la heroína. Parece una buena anfitriona, una mujer que domina su

espacio, que ordena a la servidumbre, que se impone ante las cavilaciones de su esposo. Es una mujer fuerte, pero consciente de su rol en la sociedad novohispana.

El vínculo entre el espacio doméstico y el de la nación se da en el plano discursivo. No bien comenzado el capítulo Josefa plantea “los que nacimos en esta tierra valemos tanto como los europeos. Si a alguien corresponde gobernar la nueva nación, es a nosotros los criollos”.<sup>5</sup> Cuando Ignacio Allende se admira por su fortaleza le espeta un “pocas son las mujeres que participan en estas reuniones”, a lo que ella responde “como pocos son los hombres que creen que es posible que una mujer tenga su propia opinión”.<sup>6</sup> Con estas frases se crea el vínculo entre poder al interior del hogar y al interior de un proyecto de nación. El hogar ya no sólo es el escenario de la acción, es también el espacio de dominación criolla, en el que ella opera como una matriarca que decide quiénes sí y quienes no pertenecen al círculo de patriotas criollos.

Cuando el Corregidor le recrimina el hecho de que participe en la conspiración, Josefa cierra el círculo de representación: “en mi casa Allende, Aldama, Hidalgo y todos los que quieran cambiar esto serán bienvenidos [...] Llegó el momento que [los españoles] entiendan que valemos tanto como ellos. Reclamaremos el derecho que nos asiste de mandar en nuestra propia casa”.<sup>7</sup> La vinculación entre el nosotros femenino y el nosotros criollos, así como la vinculación entre mandar en el país y mandar en la casa, hace que el espacio íntimo y doméstico adquiera un nuevo valor. Si para las mujeres no está narrativamente permitida la participación abierta en la lucha contra el opresor, sí está el gobierno de sus propios asuntos. Con ello, la heroína transfiere el dominio en lo privado de lo deseable a lo público.

Tras ser descubierta la conspiración, la narrativa abunda en tensiones entre ser gobernante de su familia y participar en la lucha pública. La secuencia que revela la traición a la conspiración<sup>8</sup> comienza con imágenes de Josefa cuidando a su familia en calma (ver Figura 3). La paz hogareña, el dominio sobre el espacio privado, se ve

violentado por la traición.

**Figura 3:** Capítulo 2 “Las conspiraciones de Josefa”, *Gritos de muerte y libertad*.



Fuente: Televisa, Suárez y Tort, 2010.

El tipo de representación que vincula el espacio íntimo con la participación femenina no hace sino reiterar la idea implantada por la historiografía liberal nacional. La miniserie no abundó en otros tipos de participación que la historiografía disciplinar ha planteado desde hace algunas décadas (García-López, 2011). Esta inclusión se hizo desde la consideración del rol “menor” de la mujer en la gesta. Siendo así, el hogar se convierte en un traslape entre espacio íntimo y nación.

### 3.3. El espacio que magnifica al individuo heroico

La siguiente forma de construcción de espacio tiene que ver específicamente con el uso de la cámara en relación a la construcción del héroe. La miniserie pone al centro al personaje heroico como motor de la narración histórica (Charlois, 2017). Es el que marca el ritmo y la visualidad de la obra a partir de su accionar en el proceso. Este aspecto no es único del caso, ya Edgerton lo advertía como una característica propia de la representación histórica audiovisual. En este esfuerzo de la producción de suscribir la historia a las vicisitudes del personaje reconocible, el espacio juega un rol importante como lugar de la acción, pero también como encuadre de heroicidad. Para ejemplificar este punto, los capítulos dedicados a José María Morelos y Pavón,

héroe mexicano a quien se considera fundador del proyecto liberal de nación, (“El triunfo del temple” y “El fin de las campañas”) son los más evidentes, ya que, en algunas secuencias, se hace notorio el rejuego entre cámara, personaje y espacio.

La figura del personaje está construida en una oposición entre su personalidad de estratega y su condición de sacerdote. Es por ello que ambos capítulos se enfocan en cada una de estas condiciones narrativas. En el caso de “El triunfo del temple”, se eligió el famoso sitio de Cuautla, en el que Morelos y los suyos aguantaron durante 72 días el asedio de los ejércitos realistas comandados por el General Félix María Calleja. El lugar es un poblado sin importancia estratégica, más allá de pertenecer tangencialmente al eje comercial entre Acapulco y la Ciudad de México. De todas las batallas de Morelos, la producción de la serie eligió esta por ser la que evidencia, en toda su plenitud, la personalidad férrea del personaje. Es por ello que, desde el inicio, el espacio es construido a partir de la relación entre resistencia y heroicidad.

Una secuencia de planos abiertos en color sepia, tomados a través de la lente del catalejo de Calleja, abren el capítulo, haciendo evidente la oposición entre los bandos en disputa. Calleja, exultante, exclama “no nos costará nada atacar este poblacho miserable”.<sup>9</sup> Las palabras del propio realista establecen las condiciones de posibilidad del heroísmo de Morelos y su concepción del espacio. El “poblacho miserable” engrandece la hazaña del héroe.

El mismo catalejo se vuelve testigo de la condición miserable de Cuautla, a la vez que evidencia el espacio considerado heroico en la historiografía nacionalista (ver Figura 4). Un ángulo picado minimiza la población, resaltando la valentía del héroe por haberlo utilizado como refugio. El marcador de tiempo nos indica que es el “Día cero” (de los 72 que dura el asedio). La risa despectiva de Calleja, enemigo principal de los insurgentes, evidencia una burla a la pericia militar de Morelos. Con su propio catalejo, desde el refugio de una enramada, Morelos atestigua la presencia de los realistas. En este rejuego

visual se establecen las condiciones de la oposición, un ejército realista que ve con desprecio al enemigo y su refugio, quedará humillado por los insurrectos.

**Figura 4:** Cuautla vista desde el catalejo de Calleja.



Fuente: Televisa, Suárez y Tort, 2010.

Hasta la fecha, Cuautla representa en la simbología nacionalista mexicana la evidencia del heroísmo del pueblo, materializado en el individuo. *Gritos de muerte y libertad* eligió materializar en Morelos y en el pueblo de Cuautla la tenacidad y la astucia propias del pueblo mexicano, reiterando las condiciones televisivas de ejemplificar en el individuo los procesos históricos. A través de recursos visuales y narrativos, el espacio tramado se vuelve elemento indispensable para comprender la relación entre personaje, acción y constitución simbólica.

Con planos generales y ángulos picados la cámara describe la entrada de Morelos al pueblo. El héroe escoltado por su bandera cabalga hacia una población, en apariencia, normal. El marcador espacial “Cuautla de Amilpas” localiza la acción. Al héroe no asusta el “poblacho miserable”, la seguridad en su causa lo hace reconocer la tierra que habita: “todo nos favorece: el clima, el conocimiento del terreno y la estrategia que hemos planeado [...] estoy dispuesto a sostenernos en Cuautla”<sup>10</sup>, vinculando así al hombre con su espacio. Es así que el héroe subsume a la nación por nacer. “Nosotros”, los criollos, los patriotas, conocemos esta tierra, es nuestro espacio natural, el que nos hace héroes, independientemente de la localización geográfica en la que enfrentemos la adversidad.

Al final, la miseria y el hambre que se ceban sobre la población después de 72 días de asedio harán razonar a Morelos, quien escapa por la noche. Sin embargo, el espacio lo glorificó a él y su gente. El pueblo de Cuautla se vuelve a convertir en un lugar de memoria para el pueblo mexicano a través de la televisión, un espacio creado en función de la tenacidad, la astucia y la bravura de su héroe.

#### 4. Conclusiones

La producción de *Gritos de muerte y libertad* nombró un espacio articulado con el tiempo de los sucesos, y con ello lo vinculó a la dimensión del individuo, dotándolo de significado sólo en relación a la existencia, a la acción, de éste. La constitución de la empresa como agente enunciativo de pasado en un momento conmemorativo particular y propicio, evidenció la importancia del análisis de la construcción narrativa del pasado en televisión.

Esta investigación da cuenta de tres formas básicas en las que el espacio de las series de ficción histórica toma forma. El primer tipo de espacio atraviesa la producción completa de la serie. El establecimiento de intertítulos construye un escenario para la historia. Con ello se crea una geografía que vincula individuos, procesos, tiempos y espacios que, permiten hacer asociaciones simbólicas sobre el espacio geográfico. La constitución de dicha cartografía en la miniserie es entendida como espacio de la nación. Es decir, espacio en donde opera la imaginación de una comunidad que tiene su origen en el proceso independentista.

El espacio íntimo de la nación, es una metáfora puesta sobre la mesa por la producción de la serie, que permite vincular el espacio de acción de la heroína, vinculado una idea del "nosotros criollo". Si el espacio de la nación es una cartografía simbólica, el espacio de la intimidad constituye una relación nuestro hogar y el lugar de los peninsulares. En ese

hogar son bienvenidos quienes quieran cambiar las relaciones de poder. Esta metáfora no opera normalmente en el caso de los héroes masculinos, debido a que las acciones no se dan en el espacio íntimo, sino en el público campo de batalla.

Finalmente, el caso de Morelos en Cuautla pareció relevante para ejemplificar la manera en que el rejuego de técnicas audiovisuales establece una escala de dimensiones entre la acción del individuo, su existencia simbólica en la historiografía nacionalista como héroe, y el espacio de la batalla. El rejuego visual opera en una lógica melodramática de oposición entre héroe y villano a través del espacio que magnifica al primero.

Es posible que más formas de construir el espacio se den en la ficción histórica televisiva. El ejercicio invita a repensar el análisis historiográfico de la televisión desde categorías distintas al mero discurso. La relación entre trama y espacio construido revela posibilidades para cuestionar el pasado narrado en los medios de comunicación.

#### Notas

1. Entrevista con Úrsula Camba Ludlow, 20 de octubre de 2014.
2. Entrevista a Juan Manuel Ortega Riquelme, 05 de noviembre de 2014.
3. Entrevista a Máfer Suárez, 15 de febrero de 2016.
4. Entrevista a Máfer Suárez, 15 de febrero de 2016.
5. "Las conspiraciones de Josefa" (Suárez y Tort, 2010), mins.: 1:09-3:35.
6. "Las conspiraciones de Josefa" (Suárez y Tort, 2010), mins.: 1:09-3:35.
7. "Las conspiraciones de Josefa" (Suárez y Tort, 2010), mins.: 4:37-6:37.
8. "Las conspiraciones de Josefa" (Suárez y Tort, 2010), mins.: 8:18-11:36.
9. "El triunfo del temple", (Suárez y Tort, 2010), mins.: 1:50-4:10.



10. "El triunfo del temple", (Suárez y Tort, 2010), mins.: 4:12-5:55.

## Referencias Bibliográficas

- Anderson, B. (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bell, E. & Gray, A. (2010). *Televising history. Mediating the past in Postwar Europe*. Reino Unido: Palgrave MacMillan.
- Charlois, A. (2017). *Representación heroica de la Independencia. El pasado narrado en la pantalla televisiva: El caso de Gritos de Muerte y Libertad* (Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Azcapotzalco, CDMX, México).
- Charlois, A. (2010). *Ficciones de la historia e historias en ficción. La historia en formato de telenovela: el caso de Senda de Gloria*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Dorcé, A. (2014), "El espacio melodramático televisivo como referente para la imaginación histórica: Benito Juárez y la República imaginados desde la telenovela". En Borsò, V. & Seydel, U. (Eds.). *Espacios históricos – espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos xx y xxi* (pp. 287-320). México: Bonilla Artigas Editores/ UNAM.
- Edgerton, G. R. & Rollins, P. C. (2001). *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Ferro, M. (1968). Société du XXe siècle et histoire cinématographique. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 23e année (3), 581-585.
- García-López, A. B. (2011). La participación de las mujeres en la independencia hispanoamericana a través de los medios de comunicación. *Historia y Comunicación Social*, 16, 33-49.
- Hughes-Warrington, M. (2007) *History goes to movies. Studying history on film*. New York: Routledge.
- Kracauer, S. (2004). *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*. EEUU: Princeton University Press.
- Landy, M. (ed.) (2001). *The historical film. History and memory in media*. New Jersey: Rutgers University Press, Kindle Edition.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Mendiola, A. & Zermeño, G. (1995). El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia. *Historia y Grafía*, 5, 196-223.
- Neiger M., Meyers O. & Zandberg E. (Coords.) (2001). *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Rodríguez, M. Á. (2004). Contemporary Hi(stories) of Mexico: Fictional Re-Creation of Collective Past on Television. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 34 (1), 49-55.
- Rosenstone, R. A. (1988). History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film. *American Historical Review*, 93 (4), 1173 – 1185.
- Rosenstone R. A. (1995). *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Ideas of History*. Boston: Harvard University Press.



- Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film/Film on History*. Harlow: Pearson Longman.
- Sobchack V. (1996). *The persistence of history. Cinema, television and the modern event*, New York: Routledge.
- Sorlin P. (1980). *The film in history: Restaging the past*. Oxford: Blackwell.
- Stock, P. (2015) "History and the Uses of Space". En Paul Stock (ed.), *The Uses of Space in Early Modern History* (pp. 1-18). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Suárez, M. & Tort, F. (Directores) (2010). *Gritos de muerte y libertad*. [DVD]. México: Televisa/El Mall.

▸ Sobre el autor

**Adrien Charlois** es Doctor en Historiografía por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Se desempeña como profesor-docente del Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del CONACyT. Miembro de la International Association for Media and History y co-coordinador del Seminario Permanente "Memoria y Cultura" de la Universidad de Guadalajara.

▸ ¿Cómo citar?

Charlois-Allende, A. (2018). El espacio en la ficción histórica televisiva: la nación vista a través del pasado en Gritos de muerte y libertad. *Comunicación y Medios*, (38), 112-124.

# Espacio público digital, disputas y violencias: comentarios en dos blogs argentinos LGBTIQ

## *Digital public space, disputes and violence: comments on two Argentine LGBTIQ blogs*

**Magalí Daniela Pérez-Riedel**

Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina  
mdpr88@gmail.com

---

### **Resumen**

En el presente artículo analiza las disputas territoriales que acontecen entre 2012 y 2015 en las secciones de los comentarios de los blogs argentinos Tod@s y Boquitas pintadas, donde se abordan temáticas de diversidad sexo-genérica. Realizamos una aproximación teórico-conceptual desde los estudios culturales latinoamericanos y los estudios de Internet con una perspectiva feminista y queer. Nos extendemos sobre un corpus de 5.095 comentarios que analizamos con una estrategia metodológica principalmente cualitativa para indagar sobre los sentidos sobre las apropiaciones espaciales y las disputas por los sentidos de pertenencia de los usuarios respecto a estos blogs.

### **Palabras clave**

Discurso, ACD, diversidad sexual, LGBTIQ, Internet.

### **Abstract**

*In this article, we outline an analytical reflection on the territorial disputes that take place between 2012 and 2015 in the comments sections of the Argentine blogs Tod@s and Boquitas pintadas, where sex-gender diversity issues are addressed. We conducted a theoretical-conceptual approach from Latin American cultural studies and Internet studies from a feminist and queer perspective. Our work focuses on a corpus of 5,095 comments that we analyze with a qualitative methodological strategy. We inquire about the meanings of spatial appropriations and disputes about users' sense of belonging with respect to these blogs.*

### **Keywords**

*Discourse, CDA, sexual diversity, LGBTIQ, Internet.*

## 1. Introducción

En Argentina, la sanción de la Ley N° 26.618 de Matrimonio Igualitario en 2010 instaló en la agenda pública el debate por el reconocimiento de las personas lesbianas, gays, bisexuales, trans, intersex y queers (LGBTIQ). En ese contexto, nacen dos blogs orientados al tratamiento de temáticas vinculadas con ese colectivo, Boquitas pintadas (BP) y Tod@s, de la mano de los dos multimedios hegemónicos con mayor influencia en el país, La Nación y el Grupo Clarín. Los responsables de cada espacio son los periodistas Verónica Dema y Bruno Bimbi, quienes se encargan de publicar las entradas de cada blog y monitorear los comentarios que escriben sus usuarios.

Partimos de la premisa que el interés por las cuestiones de género y disidencia sexual convoca a la participación en estos espacios: como se puede ver en una investigación de autoría propia (Pérez-Riedel, 2014), esas participaciones pueden ser violentas contra las personas LGBTIQ y pueden contribuir al sostenimiento de la discriminación. Ahora bien, ¿cuáles son los sentidos que los usuarios construyen con respecto a los blogs en los que participan? ¿En qué consisten sus disputas por la apropiación de estos lugares? ¿Cómo versan sobre su sentido de pertenencia? Para responder estas preguntas, avanzamos con nuestro estudio desde la línea de investigación de los estudios culturales latinoamericanos con una perspectiva feminista y *queer* que dialoga con los estudios de Internet. Para tal fin, recuperamos las herramientas teóricas-metodológicas que ofrece el Análisis Crítico del Discurso y adoptamos otras técnicas y métodos principalmente cualitativos. A su vez, construimos un corpus que quedó conformado por 5.095 comentarios que se publicaron en los blogs entre 2012 y 2015, período que abarca los años de la segunda presidencia de Cristina Fernández y en los que se impulsaron leyes y otras medidas en pos del reconocimiento de los derechos de las personas LGBTIQ<sup>1</sup>.

Encontramos que los comentarios violentos en contra de las personas LGBTIQ no solo incluyen representaciones discriminatorias basadas

en odio motivado por identidad y expresión de género y orientación sexual sino también dan cuenta de distintos modos de apropiarse de la sección de comentarios. En principio, observamos que hay usuarios que califican a los blogs como como "guetos" y argumentan que las personas LGBTIQ discriminan a quienes no son como ellos al negarles su derecho a participar y a expresarse libremente. Además, configuran un "nosotros" (y un "otros") y crean y legitiman un sentido de pertenencia en torno a un espacio que identifican como propio. Rechazan las participaciones hostiles de quienes ponen en riesgo su sentido de unidad o quienes amenazan la titularidad de propiedad de los blogs. Simultáneamente, los responsables de cada espacio observan la coexistencia de intervenciones violentas con otras que buscan dialogar, pero llegan a la conclusión de que los blogs quedan en manos de los agresores, quienes obturan e inhiben la participación de los sujetos LGBTIQ.

## 2. Marco teórico

Entendemos a la comunicación como un proceso social de producción, circulación y negociación de sentidos que se desarrolla en el seno de la cultura, y no como un proceso lineal de transmisión de información. La comunicación crea relaciones sociales en las que participan sujetos activos, quienes crean significaciones, construyen identidades y se apropian de sentidos interviniendo en la cultura, que se define como un proceso social total o una arena de batalla donde participan distintos actores en relaciones de poder desiguales (Williams, 2000; Martín-Barbero, 2010).

Ahora bien, las disputas por la hegemonía devienen en disputas por la representación. Tal como lo expresa Louis Marin, "si la representación no sólo reproduce de hecho sino también de derecho las condiciones que hacen posible su reproducción, se comprenderá el interés del poder en apropiársela. Representación y poder son de la misma naturaleza" (2009: 138). Los discursos están implicados en procesos de saber/poder: el poder de la representación con-

siste en asignar o clasificar sujetos y contribuye a sostener desigualdades o a resistirlas. Como agrega Stuart Hall, "la representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura" (2010: 447).

En este sentido, los estudios culturales latinoamericanos:

Constituyen un proyecto intelectual y político que: 1) concibe la cultura-como-poder y el poder-como-cultura; 2) suponen un enfoque no reduccionista que se expresa en una actitud transdisciplinaria; 3) implican una vocación política que busca intervenir sobre el mundo; y 4) su encuadre es el contextualismo radical (con respecto a su forma de teorización, a las metodologías utilizadas, a su conceptualización de la política y a su propio proyecto) (Restrepo, 2011: 15)

Desde esta línea de investigación nos aproximamos al estudio de los comentarios en Tod@s y BP, que tienen la forma prototípica del género de los blogs con un autor que publica entradas y con una sección de comentarios (Yus-Ramos, 2010). Estas bitácoras en línea operan como esferas públicas donde acontecen batallas discursivas que se estructuran a través de las interacciones que allí acontecen, a través de las configuraciones identitarias individuales y colectivas de sus usuarios y a través de los usos que hacen de estos sitios.

Y si bien en Internet se articulan y se negocian sentidos, representaciones y acciones de co-construcción de la realidad social, hay que distinguirla de otros medios ya que es una estructura informacional-comunicacional y a la vez un foro cultural donde se enmarca la acción social (Jensen, 2011). Pensar a Internet como un espacio global de flujos, como sugiere Manuel Castells (2003), implica reconocer que allí subyacen relaciones de poder y de contrapoder. Por eso, los estudios de Internet deben encargarse de atender las dinámicas de poder y las hegemonías culturales para el abordaje de los conflictos así como los procesos políticos y de ejercicio de la ciudadanía que transcurren en las redes (Ess & Consalvo, 2011).

Más aún, gracias a su articulación con las teorías feministas y *queer*, los estudios de Internet pueden dar cuenta de las traspolaciones y traducciones de las matrices de inteligibilidad binarias y heterosexistas que atraviesan las comunidades virtuales al incorporar conceptos clave como el de género y de sexualidad con el propósito de identificar las nuevas modalidades digitales de opresión y de resistencia así como los nuevos mecanismos de construcción de la mismidad y de la otredad (Bromseth & Sundén, 2011). Es en este cruce de teorías y temáticas donde se inscribe nuestro trabajo, que en última instancia tiene por objetivo analizar las representaciones digitales discriminatorias respecto a las personas LGBTIQ en dos páginas donde se disputaba la legitimidad de los logros legales y jurídicos que habían consagrado recientemente.

Como ya dijimos, realizamos nuestro estudio comunicacional con una perspectiva feminista y *queer*. Particularmente, aquí seguimos las teorías de Paul B. Preciado (2002, 2008) y Judith Butler (1990, 2002, 2004, 2009), quienes dan cuenta de las fuerzas regulatorias de los discursos sobre los géneros que instauran y sedimentan relaciones desiguales de poder, a partir de atributos físicos o culturales que se dan por naturales para ocultar que son resultado de una serie de actos performativos que las sostienen en el tiempo. De este modo, los autores invitan a la deconstrucción y a la subversión de esos discursos normativos sobre los géneros y las sexualidades que habilitan a la vez que censuran ciertos modos de ser, decir y hacer con el fin de acabar con los procesos excluyentes que recaen sobre los cuerpos, deseos y prácticas que se alejan de la heteronormatividad y del binomio ficcional hombre/mujer.

Las teorías *queer*, al igual que los estudios culturales, ofrecen un marco para la acción intelectual y política con el fin de denunciar las injusticias materiales y simbólicas que vulneran a distintos sectores poblacionales al convertir sus diferencias en condiciones de desigualdad. En este sentido, es menester avanzar en una dirección que contribuya a erradicar dichas injusticias. Aquí analizaremos comentarios violentos, entendiendo que lo violento es la

transgresión de lo prohibido en tanto marca el límite de una cultura y de su sistema de reglas. Según Sergio Tonkonoff (2014), la violencia permite evidenciar el traspaso o quiebre de la frontera simbólica de lo socialmente aceptable y es por ello que se la rechaza en tanto vulnera los valores que se defienden en tanto grupo o colectivo. La definición de qué es en sí un hecho violento es situacional y está sujeta a los sistemas de clasificación morales que repelen y se distancian de ciertas acciones, creencias, objetos y personas. La delimitación oposicional entre lo interno y lo externo, lo bueno y lo amenazante, cumple entonces una función relevante en la sociedad en vistas a la constitución y conservación de un orden particular en un intento de restaurar un orden simbólico en una sociedad cuyos pilares se desmoronan en la posmodernidad. Los comentarios de nuestro corpus se inscriben en dicho contexto y permiten observar que la violencia no solo es un problema social sino también una categoría útil para el análisis cultural.

### 3. Marco metodológico

Para indagar sobre los procesos sociales de negociación de sentidos en los blogs aquí construimos una estrategia metodológica principalmente cualitativa. Para empezar, nos aproximamos a los sitios periódicamente a través de procesos de observación no participante siguiendo los aportes de Christine Hine (2000) sobre la etnografía virtual. Vimos que entre 2012 y 2015 se publicaron 406 artículos en los blogs, pero optamos por trabajar con las diez entradas más comentadas sobre un total de 5.095 comentarios. Luego nos servimos de técnicas de fotografía y captura de pantalla para la recolección de los comentarios y finalmente utilizamos un script para cuantificarlos y rotularlos<sup>2</sup>.

En paralelo, en 2015 entrevistamos a los responsables de cada blog, Verónica Dema (BP) y Bruno Bimbi (Tod@s). Las entrevistas fueron individuales y semi-estructuradas y elaboramos un protocolo que funcionó como guía (Ander-Egg,

1990). Las preguntas fueron: 1) ¿Cómo surge el blog?, 2) ¿A quién está dirigido?, 3) ¿Cómo son los usuarios más o menos frecuentes?, 4) ¿Por qué creés que te eligieron para estar a cargo del blog? ¿Cómo llegaste?, 5) ¿Qué opinión le merecen los comentarios de los usuarios?, 6) ¿En qué consiste la figura del moderador?, 7) ¿Quién está a cargo de moderar el contenido que se publica?, 8) ¿Cuál es la finalidad del rol del moderador y de las condiciones y restricciones de uso del blog?, 9) ¿Qué características tienen los textos moderados?, y 10) ¿Qué opinión le merece la actividad del moderador frente a los comentarios violentos o discriminatorios y a la posibilidad de vulnerar el derecho a la comunicación?

Más adelante, en 2016, cuantificamos y tipificamos los comentarios con el programa *Atlas.ti* a partir de las entrevistas que tuvimos con Dema y Bimbi, quienes sostuvieron que en sus blogs había “dos bandos” de comentaristas: retomamos sus observaciones y con las definiciones ya esbozadas, construimos las categorías de “violentos” y “no violentos”. Tomamos una muestra aleatoria de 589 comentarios sobre un total de 5.095 con un margen de error de un 5% y un nivel de confianza de 99%. Los dividimos por blog y por tipo de participación (violenta o no violenta) en relación a cada grupo, uno conformado por las personas LGBTIQ y sus aliados (LGBTIQyA) y otro por compuesto por las personas que se distancian de las primeras (no-LGBTIQyA). Veamos el cuadro (Figura 1):

**Figura 1.** Tipificación de comentarios en porcentajes.

Comentarios	Boquitas	Tod@s
No violento sobre no-LGBTIQyA	30,64	38,98
Violento sobre no-LGBTIQyA	26,81	10,73
No violento sobre LGBTIQyA	11,91	28,53
Violento sobre LGBTIQyA	30,64	21,75
Total	100,00	100,00

Fuente: Elaboración propia, conteo propio.



En el conteo, observamos que en BP más de la mitad de los comentarios son violentos y en la mayoría se ataca a las personas LGBTIQyA. En cambio, en Tod@s predominan los intercambios no violentos, aunque también se agrede principalmente a las personas LGBTIQyA.

Si bien la tabla anterior (Figura 1) arroja información sobre la cantidad de participaciones violentas que acontecen en cada blog, no nos brinda detalles sobre sus contenidos ni sobre las representaciones que detentan. Para ello, nos servimos de las teorías y métodos que ofrece el Análisis Crítico del Discurso (ACD) desde su vertiente sociolingüística para entender la relación entre palabra y poder. Siguiendo a Ruth Wodak:

El ACD permite analizar las presiones provenientes de arriba y las posibilidades de resistencia a las desiguales relaciones de poder que aparecen en forma de convenciones sociales. Según este punto de vista, las estructuras dominantes estabilizan las convenciones y las convierten en algo natural, es decir, los efectos del poder y de la ideología en la producción de sentido quedan oscurecidos y adquieren formas estables y naturales: se los considera como algo "dado". La resistencia es así considerada como una ruptura de las convenciones y de las prácticas discursivas estables, como un acto de "creatividad" (Wodak, 2003a: 3)

Según la autora, las personas acuden a distintas estrategias discursivas para marcar sus posicionamientos valorativos sobre otros sujetos o procesos. A través de ellas, se establecen relaciones sociales de identidad y de diferencia y muestran de modo positivo al grupo de pertenencia y al "otro", de forma negativa. Estas estrategias son la referencia o nominación, la predicación, la argumentación, la perspectiva y la intensificación o mitigación (2003b). Asimismo, recuperamos los aportes de Nora Kaplan (2004) y Peter White (2004) sobre la teoría de la valoración para el análisis de los posicionamientos actitudinales y valorativos de los comentaristas sobre los otros, sus comentarios y los procesos sobre los que dialogan. Pero a la vez nos habilita a indagar sobre los mecanismos con los que negocian estas valuaciones y se establecen relaciones entre usuarios con posturas más o menos afines.

## 4. Análisis

### 4.1. "Esto es un blog o un guetto??: apropiaciones del espacio

En nuestro universo de análisis entran en tensión sentidos contrapuestos que nos permiten configurar la existencia de dos grupos, que delimitamos a grandes rasgos para los fines analíticos de este trabajo. Por un lado, encontramos a quienes se posicionan en una línea ideológica similar a la de los responsables de cada blog y a la de los autores invitados, donde se coincide en la defensa de los derechos de las personas con géneros y sexualidades disidentes. Por el otro, están quienes toman distancia de la perspectiva de sus interlocutores. Ambas partes participan en la sección de comentarios para plasmar su adhesión o su desacuerdo con temas como el matrimonio entre personas del mismo sexo, el reconocimiento legal de la identidad de las personas transgénero, la adopción y la homoparentalidad, entre otros. En esos intercambios dialógicos, observamos que paralelamente se debatía sobre los alcances del derecho a la libertad de expresión y el derecho a una vida libre de discriminación. Así, algunos de los usuarios que colocamos en el segundo grupo denominaban negativamente la actividad de moderación o eliminación de los comentarios, al que calificaron como un acto de censura. Al mismo tiempo, identificaron a los blogs y a sus moderadores, y a las personas LGBTIQyA, con el rótulo de "gueto".

Comencemos con texto que extrajimos para titular esta sección:

Andres Sotto a Mia L: que pasó aca??? cuando quiero responder un comentario me sale un cartel que dice que fué eliminado por la moderadora, y no habia nada ofensivo. Esto es un blog o un guetto?? [...]

Dejando de lado la denuncia sobre la censura, aquí Andrés Soto valúa negativamente al blog BP por la eliminación de contenidos más allá de su posible carga ofensiva. Su acusación se asemeja a la de otros comentaristas de BP, como en estos ejemplos:

manuel a Roy: es así Roy, ya me censuraron varios comentarios...y después los homosexuales se quejan de que los discriminan!!! pero ellos son los primeros en encerrarse en un guetto y no permitir expresiones adversas bien fundamentadas.

susana a Dixon: [ustedes] se inventan blogs como este para integrarse a una mayoría social... tomatelás... no son nada mejor que un ghetto.

En el primer caso, el usuario manuel recrimina la eliminación de su texto y, con él, su propia exclusión. En un posicionamiento similar, la usuaria susana es irónica sobre la motivación detrás de la creación del blog y nuevamente califica a este espacio (y a sus participantes) como un guetto. Los tres comentaristas permiten delinear una cadena semántica provisoria, que asocia al grupo de personas LGBTIQyA con la reproducción de censura, discriminación y conformación de grupos sectarios. En otras palabras, según esas opiniones las personas no heterosexuales se autoexcluyen y discriminan a los sujetos cisheterosexuales principalmente por sus creencias religiosas, por su orientación sexual y por no aceptar sus "delirios", como se lee en otros textos.

Comentarios como el de susana reciben respuestas que resisten y ponen en circulación sentidos afirmativos sobre el espacio y sentidos negativos sobre sus detractores:

Karen Bennett a susana: Por lo visto, el ghetto te atrae bastante. No dejás de visitarlo.

Juan Carlos Díaz a susana: No, no es que no quieran mezclarse o formar parte de la mayoría social, pero si les interesa evitar a esa minoría de gente como vos, que desprecia y que abiertamente demuestra su repugnancia a ellos. No culparía a nadie por eso.

Si los blogs de temática de diversidad sexual son o no son un guetto, va a depender del posicionamiento discursivo del hablante. En las últimas respuestas se pueden ver dos ideas complementarias: la primera, es la defensa por la integración social y, la segunda, la apropiación

de un espacio que en términos ideales se representa como un sitio libre de gente que, según Juan Carlos Díaz, "desprecia y que abiertamente demuestra su repugnancia a ellos" (los sujetos LGBTIQ), enrechazo a quienes los violentan.

Ahora bien, la intervención de Karen Bennett, también en clave de ironía, agrega un tercer elemento: el cuestionamiento por las razones que conducen a participar en los blogs a aquellas personas que se distancian de las demandas del colectivo LGBTIQ. Otra usuaria hace un aporte similar y escribe:

Maria a Miguel Andrada: [...] para qué entran a este blog y se indignan con lo que de antemano saben que van a encontrar. O me van a decir que al hacer click en un blog que se llama Boquitas Pintadas, que se anuncia como gay friendly, que tiene una bandera multicolor y que despliega títulos como "Anita y sus dos mamás"<sup>3</sup>, un cuento infantil para pensar las familias diversas, pensaban encontrarse con un detalle del santoral? Quizás deberían preguntarse, qué tiene que ver con uds. esto que tanto les molesta.

Maria enumera algunos elementos gráficos y textuales que remiten a la identificación del blog con un espacio para la comunidad LGBTIQ: la imagen de la bandera del Orgullo, el nombre del blog, su slogan y sus contenidos. Aquí de nuevo se reitera el cuestionamiento (y el rechazo) hacia la participación no tolerante de su interlocutor, tal como ocurre en este fragmento:

principio de viana reino navarr a Andres Sotto: [...] Así deberían comenzar tus comentarios, "Yo Heterosexual Homóforo y Creyente en un Blog Gayfriendly impongo que:". ¿Y hasta cuando pretendes acusarnos de ser los portadores del SIDA, cuando hace décadas que se sabe que es un enfermedad de transmisión sexual a la que están expuestas todas las personas sexualmente activas?. ¿Algún argumento nuevo?, ¿alguna falsa acusación más que no has utilizado todavía?, ¿algo más con lo que insultar y mentir?. Comprate un perro y sacalo a pasear en lugar de decir boludeces ya que ni te interesan los artículos que cuelga Verónica [Dema], ni tu intención es acercar

posturas con las personas que nacemos con una condición sexual distinta que es a lo que se viene en un Blog Gayfriendly.

En este aporte notamos no solo un sentido de pertenencia hacia el blog sino también una construcción identitaria de un "nosotros" y un "otros": los primeros, que son acusados de estar enfermos, y los que son sus acusadores. Más aún, el usuario príncipe... valora positivamente a Dema, al espacio y a sus producciones, creados para acercar posturas, lo contrario a lo que hace Andres Sotto. De un lugar o de otro, los posicionamientos discursivos de cada participante pueden resumirse en una fórmula donde Nosotros = positivo, y Otros = negativo. Quien ocupa cada grupo es indistinto: las operaciones de defensa del "nosotros" y de desprestigio y/o ataque hacia los "otros" parecen ser intercambiables. En cada caso, la ecuación es Nosotros = víctimas, Otros = victimarios; Nosotros = normales, Otros = anormales.

Por último, vemos que coexisten apropiaciones espaciales opuestas con respecto a ambas páginas: por un lado, hay quienes conciben a un blog como un espacio público abierto, que puede ser transitado e intervenido por cualquiera; pero, al mismo tiempo, hay otros que lo ven como un sitio privado, donde se puede participar a puertas cerradas solo si se cumplen con las reglas de la "casa". Y como todo espacio privado, uno puede ingresar para estar al resguardo del resto, hecho que se condice con la idea de refugio que describen las personas LGBTIQyA en algunos de los comentarios: se recordará que decían buscar en el blog un espacio de diálogo que estuviese libre de discriminación. Lo que los sujetos externos ven como "gueto", los que reclaman la legitimidad de su sentimiento de territorialidad lo presentan como un lugar seguro.

#### 4.2. "Vienen acá para dejar su odio": sentidos de pertenencia

Tanto en Tod@s como en BP acontecen prácticas discursivas violentas que obturan los diálogos y que pueden conducir a la exclusión de sus participantes. En esos intercambios, el eje rector es

la lucha por el respeto. No obstante, en paralelo se disputa sobre un sentido de pertenencia que remite a la identificación de un grupo con el espacio digital. Para ejemplificarlo, aquí compartimos un comentario Tod@s y otro de BP. En Tod@s encontramos con un diálogo entre Bimbi y un usuario, que finaliza así:

EMILIANO a Bruno Bimbi: VOS SALISTE AL REVÉS. SOLO HAY BLANCO O NEGRO. VOS QUE COLOR SOS? DEDÍCATE A COMPRAR VASELINA Y QUÉDATE EN LO TUYO, NO OPINES MAS ATEO

Bruno Bimbi a EMILIANO: Este blog es mío, ¿sabías? Si seguís insultando o hablando en ese tono grosero, maleducado y violento, el que no va a poder opinar más acá sos vos.

Bimbi es el responsable de Tod@s y tiene una participación más asidua que Dema dado que él publica 213 y ella 1 solo. En la intervención aquí le responde a EMILIANO con una amenaza con el fin de evitar que publique contenidos que denomina como violentos, no solo por las agresiones que hay en este y en comentarios anteriores, sino también por el uso de las mayúsculas, que representan un grito o un ataque según las reglas de cortesía de la web (Yus-Ramos, 2010).

En el segundo caso, la usuaria descalifica a su interlocutor, lo ataca y lo cuestiona por los motivos detrás de su ingreso al blog. Dice:

Karen Bennett a Fernando Galmarini: además de mostrar que seguís viviendo en la edad media, nos explicas por favor que carajo hacés metido en un blog LGBT?

En el corpus encontramos otros comentarios con contenidos violentos que estaban escritos en respuesta a quienes identificaban como agresores; esto sin importar al grupo al que se pertenezca. Dicho de otro modo, si se percibe que hay una persona LGBTIQ que amenaza los valores que defiende un grupo de sujetos no LGBTIQ, se la atacará como mecanismo de preservar los valores que ponen en peligro. En cambio, si una persona amenaza los ideales o principios de los sujetos LGBTIQ, se acude a la violencia para reducir o eliminar el riesgo de pérdida que el "otro" en-

carna. Esto ejemplifica el potencial conservador de la violencia del que hablaba Tonkonoff (2014).

La violencia se ejerce para alejar a todo aquello que signifique un peligro para "nosotros". Sin embargo, debemos reiterar que las categorías de mismidad y otredad, violento o no violento, dependen de la posición de cada hablante. Como señala Teun van Dijk:

La estrategia general de una auto-presentación positiva y una presentación negativa de los otros es muy típica en esta descripción sesgada de los hechos a favor de los intereses propios, mientras que se culpa de los hechos y situaciones negativas a los oponentes o los Otros (Van Dijk, 2006: 64)

La definición de violencia es contextual y varía según la implicancia de los protagonistas y testigos: nunca se proclamará que alguien del endogrupo es violento y menos si se cree que está bajo ataque. En todo caso, hay que preservar al grupo de pertenencia (y a su territorio) ante el peligro que proviene de afuera de la mano de un "otro".

#### 4.3. Bloguear la disidencia sexual

El interrogante por saber quién es quién en cada blog nos llevó a entrevistar a Dema y a Bimbi. Lo primero que preguntamos fue por sus destinatarios: ¿a quién está dirigido cada blog? Ambos responden: "a todos". No obstante, los periodistas identifican la existencia de "dos bandos" y realizan una clasificación idéntica a la nuestra. Bimbi argumenta que las personas cisheterosexuales que participan en los blogs para "escupir su odio" defienden un modelo tradicional de familia heteroparental. Para Dema, las personas que entran a su blog con el fin de agredir están logrando que cada vez participen menos las personas LGBTIQ. En otras palabras, los espacios quedan tomados por las personas que agravan y alejan al resto. La idea de toma o la ocupación de una propiedad ajena son centrales a la hora de ver cómo se reacciona para alejar o de excluir a los ocupas.

En ese sentido, encontramos que hay 52,4% de comentarios en contra de las personas LGBTIQ, como estos:

Lore Zepp: [...] lo unico que se me ocurre es que vos sos uno mas de todos esos putos que se dejan romper el culo estupidamente y ahora encima quieren que les pague subsidio??? anda a laburar maricon...!!

mila ferreiro: Leyendo las distintas opiniones en este blog lo que observo es que los unicos Intolerantes son los que pertenecen a la comunidad gay y adeptos.son ustedes quienes insultan a los que estan en la vereda de enfrente A eso llaman tolerancia eso que tanto piden?Cuanto odio hay en sus corazones. [...]

Algunos comentarios confunden orientación sexual con identidad de género y asocian a las identidades trans con la homosexualidad, el travestismo, con disfrazarse, con prostituirse y con tener las prácticas sexuales anales pasivas, a las que se les otorga un sentido negativo y se las usa como herramienta de ataque personal para desprestigiar a los interlocutores.

Las respuestas que reciben son diversas y algunas conducen a un *continuum* de violencias. Hay usuarios que desde un posicionamiento opuesto reclaman respeto:

C Méndez a Raul Montefiore: Si entro un espacio, digamos de católicos, puedo decir "soy atea" como acá cada heterosexual común y corriente puede aportar y opinar pero no voy a ir titulado la gente de lunáticos o imbéciles. De todas maneras los casos no son comparables. Si una persona decide creer en seres sobrenaturales, es una decisión. Entrar en un espacio declaradamente "gay friendly" y tratar a la gente de anormales es como entrar en un espacio de africanos y titularlos de monos o en un espacio judío pasársela citando 'Mein Kampf' ...

En la última intervención también se delinea un sentido de propiedad y pertenencia. Más aún, se establece una noción de un "deber hacer", que se condice con la expectativa de que haya un trato igualitario en un espacio donde se proclama y se aboga por un diálogo en igualdad. Los blogs son espacios *gay-friendly* y se esperaría que participantes sean LGBTIQyA. Con ese criterio, los sujetos que atribuyen categorías de "anormali-

dad" a las personas con motivo de su género o de su sexualidad no pertenecen en este blog, así como los que emplean términos asociados con la discriminación racial o religiosa no pertenecerían en un blog de africanos o de judíos, retomando las palabras de C Méndez.

Entonces, no solo se construye el binomio dicotómico nosotros/ellos sino que también se evidencia la constitución de un aquí como una espacialidad móvil dotada de sentidos múltiples. Se delinea un adentro y un afuera y se construye un sentido de lo privado donde permanentemente se disputan los derechos de titularidad de dicha propiedad. Más aún, las secciones de comentarios de los blogs operan como arenas de batalla donde se negocian sentidos y significaciones y se trazan los límites de lo aceptable y lo tolerable, al mismo tiempo que se avala la participación de diferentes actores según su grupo de pertenencia o referencia. En este sentido, se ejercen prácticas discursivas ofensivas que ponen en riesgo al grupo al que atacan pero que a su vez dan cuenta que la propia unidad está siendo amenazada.

Como vimos, los responsables de los blogs atribuyen un componente de violencia a las intervenciones de las personas no LGBTIQ, pero simultáneamente observamos la coexistencia de modalidades violentas que buscan la exclusión y la eliminación del oponente discursivo no LGBTIQ mediante la descalificación de su persona y de los lugares que reclama como propios. Algunas de estas operaciones incluyen la resignificación de los sentidos políticos detrás de conceptos como el de discriminación y el de gueto. El último comentario nos permitió notar que así como hay quienes otorgan un sentido peyorativo a la plataforma web, hay otros usuarios que tenían la expectativa de hallar en cada blog un lugar seguro y libre de discriminación.

En línea con lo dicho anteriormente, los responsables de los blogs piensan en múltiples destinatarios pero legitiman el sentido de pertenencia de las personas LGBTIQyA al indicar que ellas son agredidas y victimizadas por gente que solo accede a los blogs para atacarlas. Las personas que reciben un comentario hostil por parte de un usuario suelen ser más vulnerables a sufrir de más

ataques si deciden contestarlo. En consecuencia, optan por no responder o por dejar de participar en estos espacios.<sup>4</sup> Por eso, Dema presta atención particularmente a las secciones de comentarios de los artículos donde se abordan temáticas ligadas a las poblaciones trans ve que se las agrede usando pronombres que no respetan sus géneros. Agrega que pudo entender lo doloroso que esto puede ser para las personas trans cuando un comentarista se refirió a ella insistentemente usando pronombres masculinos.

La existencia de un grupo de *odiadores* se asemeja a la de usuarios que denuncian la existencia de comentaristas organizados o *trolls*, figura que adrede esparce rumores falsos, transmite ataques personales y desvía los temas de discusión que proponen los autores de los contenidos web (Myers, 2010).

Un usuario le dice a otro:

Josedelbarrio a claudiogn: [...] demostrás que, como buen troll, lo único que te interesa es atacar y ofuscar. Realmente discutir con trolls no tiene sentido, ya que el diálogo constructivo no es el propósito de su participación en un foro, pero al menos es constructivo exponerlos como tal.

Aquí, Josedelbarrio sugiere que el objetivo de los comentaristas *trolls* no es dialogar sino molestar. Pero podríamos completar su afirmación al agregar que:

Entre los efectos directos que tienen los ciberataques pueden mencionarse la inhibición y la autocensura no sólo directa, es decir, de las personas violentadas, sino también el disciplinamiento del entorno por efecto del escarmiento, que se produce en personas afines o cercanas a las posiciones de las agredidas. [...] En este sentido, opera en los ciberataques una economía moral que apunta a disuadir directa e indirectamente de emitir o compartir discursos considerados inconvenientes, al punto de que su circulación suscitará acoso. La disciplina perseguida por las cibertropas es el silencio o el cambio del tema de conversación (Amnistía Internacional, 2018: 8)



Más aún, siguiendo a Majid KhosraviNik (2017: 593), las apropiaciones problemáticas del espacio público digital conducen a la instalación y consolidación de un tipo de discurso. En el caso de los usuarios que son calificados como *trolls*, el discurso que diseminan es no solo cisheterosexista sino también uno que los posiciona como víctimas de las personas LGBTIQ: estas son personas intolerantes, discriminatorias, violentas, enfermas, perversas y egoístas que representan el fin de los valores de la sociedad "normal". Como nos dijo Bimbi en la entrevista, la actividad de estos comentaristas inhibe la participación del resto y por ello los blogs son apropiados por los odiadores. Esta frase nos permite entrever la visión del bloguero sobre quiénes son para él quiénes tienen derecho a usar el blog: las personas LGBTIQyA.

## 5. Conclusiones

En esta investigación se analizó cómo se disputaban sentidos por la denominación y la apropiación de blogs de diarios argentinos. En ellos, encontramos que las respuestas a las preguntas por los sentidos de pertenencia de los blogs son intercambiables y que las nociones de propiedad se cuestionan permanentemente al discutirse sobre el derecho de permanencia y pertenencia en cada blog. Notamos que en ninguno de los sitios hay consenso sobre quiénes son los dueños o propietarios de cada sitio: quienes se otorgan a sí mismos el derecho de titularidad hacen lo posible para inhibir o anular la participación de los que invaden terreno ajeno mediante ataques, insultos y otras estrategias para desprestigiar a los oponentes discursivos.

Mientras algunos usuarios detentaban discursos que contribuían con la desigualación de las personas LGBTIQ mediante el empleo de nominaciones y predicaciones peyorativas con respecto a ellas y a los espacios que reclamaban como suyos, paralelamente las personas de ese colectivo a veces respondían con comentarios violentos para defenderse de las intervenciones hostiles que recibían y atacar a los otros. En ambos casos, los "otros" eran los portadores de la cara del mal, del riesgo o de la amenaza: la evaluación sobre su peligrosidad potencial justificaba la toma de me-

didias violentas para amortiguar o eliminar dicho peligro. Ellos eran los usuarios cisheterosexuales por un lado, y los disidentes sexuales por el otro. Se argumentaba que los primeros querían menoscabar los derechos consagrados por la población LGBTIQ, mientras que se decía que los segundos pedían leyes que les otorgaran privilegios a costas del resto de la sociedad.

En este sentido, lo novedoso de este estudio respecto a una investigación previa (Pérez-Riedel, 2014) es que ahora el lugar de enunciación como víctimas de opresión que formaba parte de las luchas políticas de los movimientos LGBTIQ se lo reapropian las personas que se distancian del colectivo y lo subvierten de manera tal que, según su discurso, ellas pasan a ser las que padecen de discriminación. Es decir, en algunos comentarios se invierten los sentidos de víctima/victimario y se proclama que las personas homosexuales están atacando y vulnerando los derechos de quienes no lo son. Todo esto con el propósito de instalar una moral sexual contra-natural como una opción normal que circula de distintas maneras en la sociedad, siendo una de ellas la creación de estos blogs en prensa digital. Algunos sectores conservadores religiosos incluso refieren a la propagación de una "ideología de género" en manos del lobby gay, que distorsiona el lenguaje, la verdad y la justicia para mostrar de buena manera al "gaymonio" o matrimonio homosexual, a la vez que aleja a la sociedad de la naturaleza y de palabra y voluntad de Dios (Monedero, 2016).

En definitiva, las secciones de comentarios de estos sitios se configuran como espacios de hetero y de homo resistencia en tanto sus usuarios negocian sentidos que ponen en disputa la legitimidad de sus identidades, sus derechos y sus reclamos. Pero estos procesos van de la mano de mecanismos discursivos de evaluación positiva o negativa de los procesos, eventos y sujetos sobre los que se escribe, y que demarcan los límites sociales de lo aceptable, lo bueno, lo justo y lo deseable. En esa trama de significaciones, se fomenta y se resiste a un cambio social. En el marco de los blogs, los usuarios ejercen su participación ciudadana. Y en cada comentario, explícita o implícitamente, se proponen sentidos de igualdad, de justicia y de democracia. Y allí, el reconocimiento o la nega-

ción de derechos del colectivo LGBTIQ opera en sintonía con procesos de apertura o cierre de las fronteras geográficas materiales y simbólicas que los validan o los invalidan en lo personal y en lo político a la hora de intervenir en Internet.

## Notas

1. Por ejemplo, la Ley de Identidad de Género (N° 26.743/2012) otorga acceso a cambios registrales para el reconocimiento formal del género de las personas trans y provee la posibilidad de recibir tratamientos hormonales y quirúrgicos gratuitos; la Ley Nacional N° 26.791/2012 modifica el artículo 80 del Código Penal argentino para abarcar los crímenes de odio por motivo de género, orientación sexual, identidad de género y su expresión; la Ley de Cupo Laboral Trans de la Provincia de Buenos Aires (N° 14.783/2015) y la ley de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires contra la Discriminación (N° 5.261/2015). En esos años se discutió la posibilidad de actualizar la Ley de Penalización de Actos Discriminatorios (N° 23.592/1988) para incluir la discriminación por orientación sexual e identidad y expresión de género. También se crearon e impulsaron capacitaciones nacionales de formación docente en Educación Sexual Integral. Por otra parte, durante la primera presidencia de Fernández se sancionó la Ley de Matrimonio

Igualitario (N° 26.618/2010), que habilita que parejas conformadas por personas del mismo sexo tengan derecho al matrimonio y a la adopción.

2. Agradecemos al Ing. Leonel Bracco (IIB-NTECH / UNSAM) por su asistencia técnica.

3. Dema, V. (19 de noviembre de 2013). 'Anita y sus dos mamás', un cuento infantil para pensar las familias diversas [entrada del blog], *Boquitas pintadas*. Recuperado el 20 de agosto de 2018 de <http://blogs.lanacion.com.ar/boquitas-pintadas/arte-y-cultura/anita-y-sus-dos-mamas-un-cuento-infantil-para-pensar-las-familias-diversas/>

4. En otra investigación, realizamos entrevistas a activistas LGBTIQ sobre discriminación en Internet (Pérez Riedel, 2018). Los entrevistados coinciden en que los comentarios discriminatorios que circulan en la web tienen efectos sobre sus receptores tal como si ocurriesen fuera de la web. Y si bien es poco probable que los perpetradores de ciberataques tengan la intención de vulnerar la integridad física de sus víctimas, sí es posible que las afecten en otros niveles que puedan desencadenar conductas extremas como el suicidio. Cuando se les preguntó qué harían ante un caso de discriminación, propusieron eliminar o bloquear las intervenciones no deseadas, discernir si sus ataques configuran un riesgo verdadero y acudir a las autoridades si fuese necesario.

## Referencias Bibliográficas

- Amnistía Internacional (2018) *El debate público limitado: Trolling y agresiones a la libre expresión de periodistas y defensores de DDHH en Twitter Argentina* (informe). Recuperado el 20 de agosto de 2018 de <https://amnistia.org.ar/wp-content/uploads/delightful-downloads/2018/03/online-pre1.pdf>
- Ander-Egg, E. (1990). "Fases e instrumentación del proceso de la Investigación-Acción-Participativa". En *Repensando la Investigación-Acción-Participativa* (pp. 61-114). Buenos Aires: Lumen Hvmanitas.
- Bromseth, J. & Sundén, J. (2011). "Queering Internet studies: Intersections of gender and sexuality". En Consalvo, M. & Ess, C. (eds.), *The Handbook of Internet Studies* (pp. 271-299). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2009). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.

- Castells, M. (2003). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ess, C. & Consalvo, M. (2011). "What is 'Internet Studies'?" . En *The Handbook of Internet Studies* (pp. 1-8). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Enviación.
- Hine, C. (2000). *Virtual ethnography*. Londres: Sage.
- Jensen, K. (2011). "New media, old methods – Internet methodologies and the online/offline divide" . En Consalvo, M. & Ess, C. (eds.), *The Handbook of Internet Studies* (pp. 43-58). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kaplan, N. (2004). Nuevos desarrollos en el estudio de la evaluación en el lenguaje: La teoría de la valoración. *Boletín de Lingüística*, 22, 52-78. Recuperado el 20 de agosto de 2018, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34702203>
- KhosraviNik, M. (2017). "Social Media Critical Discourse Studies (SM-CDS)". En Flowerdew, J. & Richardson, J. (eds.), *Handbook of Critical Discourse Analysis* (pp. 582-596). Londres: Routledge.
- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas*, 13, 135-153. Recuperado el 10 de octubre de 2018 de <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/51f6a2f59bbe8.pdf>
- Martín Barbero, J. (2010). "Notas para hacer memoria de la investigación cultural en Latinoamérica". En Richard, N. (ed.), *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas* (pp. 133-142). Santiago de Chile: ARCIS-CLACSO.
- Monedero, J. C. (2016). *Lenguaje, ideología y poder. La palabra como arma de persuasión ideológica: cultura y legislación*. Buenos Aires: Ediciones Castilla.
- Myers, G. (2010). Stance-taking and public discussion in blogs. *Critical Discourse Studies*, 7(4), 263-275. doi:10.1080/17405904.2010.511832
- Pérez-Riedel, M. (2014). *Género y diversidad sexual en el blog Boquitas pintadas*. Bernal: Unidad de Publicaciones del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Pérez-Riedel, M. (2018). "Homo y transfobia en la web: testimonios de activistas LGBT". En Tuñón Pablos, E. & Mena Farrera, R. (coords.), *Género y TIC* (pp. 235-266). Chiapas: ECOSUR.
- Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Preciado, P. B. (2008). "Micropolíticas de género en la era farmacopornográfica. Experimentación, intoxicación voluntaria, mutación". En *Testo yonqui* (pp. 233-285). Madrid: Espasa.
- Restrepo, E. (2011). Estudios culturales y educación: Posibilidades, urgencias y limitaciones. *Revista De Investigaciones*, 10 (1), 9-21. Recuperado el 20 de agosto de 2018, de [http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/estudios\\_culturales\\_y\\_educacion.pdf](http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/estudios_culturales_y_educacion.pdf)
- Tonkonoff, S. (2014). "Violencia, política y cultura. Una aproximación teórica". En Blanco, A. & Sánchez, M. (eds.), *Violencia y cultura: Reflexiones contemporáneas sobre Argentina* (pp. 15-30). Buenos Aires: CLACSO.
- Van Dijk, T. (2006). Discurso y manipulación: Discusión teórica y algunas aplicaciones. *Signos*, 39(60), 49-74. Recuperado el 10 de octubre de 2018 de [http://www.discursos.org/oldarticles/Discurso\\_y\\_Manipulacion.pdf](http://www.discursos.org/oldarticles/Discurso_y_Manipulacion.pdf)

- White, P. (2004). An introductory tour through appraisal theory. Recuperado el 20 de agosto de 2018 de <http://www.grammatics.com/appraisal/appraisaloutline/unframed/appraisaloutline.htm>
- Williams, R. (2000). "La hegemonía". En *Marxismo y literatura* (pp. 129-136). Barcelona: Península.
- Wodak, R. (2003a). "De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos". En Meyer, M. & Wodak, R. (comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 17-34). Barcelona: Gedisa.
- Wodak, R. (2003b). "El enfoque histórico del discurso". En Meyer, M. & Wodak, R. (comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 101-142). Barcelona: Gedisa.
- Yus-Ramos, F. (2010). "Las redes sociales en Internet: La Web 2.0". En *Ciberpragmática 2.0* (pp. 119-137). Barcelona: Planeta.

#### ▾ Sobre la autora

**Magalí Pérez-Riedel** es Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y docente e investigadora en Comunicación. Es autora del libro *Género y diversidad sexual en el blog Boquitas pintadas* (2014) y co-directora del proyecto de extensión universitaria *Prácticas de comunicación y educación por la desobediencia sexo-genérica de la Universidad Nacional de Quilmes* (2015-2017).

#### ▾ ¿Cómo citar?

Pérez-Riedel, M. (2018). Espacio público digital, disputas y violencias: comentarios en dos blogs argentinos LGBTIQ. *Comunicación y Medios*, (38), 125-137.

# Modernidad y construcción mediática del consumo. Una aproximación a las estrategias de Mall Parque Arauco\*

## *Modernity and media construction of consumption. An approach to Mall Parque Arauco's strategies*

### **Enrique Vergara**

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
evergaral@uc.cl

### **Rayén Condeza**

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
rcondeza@uc.cl

### **Claudio Garrido**

Universidad Diego Portales, Santiago, Chile  
claudio.garridop@udp.cl

---

### **Resumen**

En este artículo se estudia al primer *mall* instalado en Chile, Parque Arauco, en 1982, como un espacio urbano de comunicación que operó discursivamente en el espacio medial en un contexto dictatorial y de crisis económica. Este *mall*, en cuanto ícono de modernidad asociado al modelo de libre mercado instalado durante la dictadura es analizado desde sus estrategias mediales, a través de dos dimensiones: la cobertura informativa y la publicidad, en el contexto de su inauguración. A partir de un análisis cualitativo de contenido de las notas de prensa y de las piezas publicitarias en prensa escrita, se estudia cómo dicho centro comercial contribuyó a instalar al consumo como eje articulador de las relaciones sociales y expresión del éxito económico por parte de la prensa de la época.

### **Palabras clave**

Consumo, Modernidad, Periodismo, Publicidad, Dictadura.

### **Abstract**

*In this article we study the first mall installed in Chile, Parque Arauco, in 1982, as an urban space of communication, which operated discursively in the medial space in a dictatorial context and economic crisis. This shopping center, considered an icon of modernity associated with the free market model installed during dictatorship is analyzed from a media approach analysis, through two dimensions in the context of its inauguration: information coverage and advertising. From a qualitative content analysis of the news and of the advertising pieces of the written press, it is studied how said shopping center contributed to install consumption as an articulating axis of social relations and expression of economic success through the media at that time.*

### **Keywords**

*Consumption, Modernity, Journalism, Advertising, Dictatorship.*

---

Recibido: 31/08/2018 - Aceptado: 05/12/2018 - Publicado: 31/12/2018

DOI: 10.5354/0719-1529.2018.51205

\* El presente trabajo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1160839 (2016-2018) *Visualidad y consumo en los años ochenta. Una aproximación a las campañas publicitarias de mall Parque Arauco.*



## 1. Introducción

En este artículo se analiza la presencia medial del primer *mall* construido en Chile, Parque Arauco, en su periodo de inauguración en 1982 y su relación con la instalación de un particular discurso respecto de la modernidad, asociado a la experiencia del consumo. De acuerdo a Escudero (2008), si bien los centros comerciales constituyen hitos cotidianos de la ciudad y son áreas económicas, de recreación y de participación social en diversas escalas, "también podemos recurrir a una aprehensión indirecta de la ciudad a través de los medios de comunicación de masas, de las referencias culturales o de la conversación para reconocer la importancia de los centros comerciales en los actuales usos urbanos" (p.14).

Desde esta perspectiva, consideramos relevante analizar la propuesta medial de Parque Arauco, como una parte constitutiva de la espacialidad de este dispositivo urbano-simbólico, que abre sus puertas en pleno desencadenamiento de la crisis económica de 1982, en un sector de altos ingresos y en el contexto de una dictadura cívico-militar (De Simone, 2018).<sup>1</sup> Siguiendo a Massey (2005), el espacio y la ciudad son el producto de interrelaciones, de la confluencia entre distintos actores, entidades y sus prácticas asociadas, lo que se da en una dinámica abierta y en cambio permanente. Por ello y de modo más específico, en este artículo se aborda la propuesta medial de este centro comercial a través de dispositivos comunicacionales en la prensa escrita de la época, tanto a nivel periodístico como publicitario, para explorar su sintonía con el modelo de libre mercado implantado por la dictadura militar a partir de 1975. Es importante considerar que el contexto mediático, a partir de esta fecha, se caracterizó por la expansión de la industria publicitaria y de la entretención, contrapuesto al vacío informativo y a la censura, así como la persecución a periodistas. Tironi y Sunkel (1993) afirman que "en 1977 se eliminaron todas las restricciones que existían sobre la contratación y exhibición de publicidad, con lo cual el sector privado pasó a tener mayor injerencia en el desarrollo del medio" (p.223). En el caso del entretenimiento, para Durán (2012),

junto a la masificación del televisor en color en los ochenta los espacios de entretención en televisión fueron prioritarios, en desmedro de los programas informativos y educativos.

Sobre la situación de la prensa en ese período, Tironi y Sunkel (1993) distinguen distintas aproximaciones presentes en los estudios. Una "se centra en los efectos del sistema político sobre el campo de las comunicaciones, destacando sus objetivos de represión, disciplinamiento y encuadramiento ideológico", lo que incluye las restricciones a la libertad de expresión y "el conjunto de dispositivos empleados por el poder político para controlar la información" (p.216). Otra dimensión es el rol de la prensa de oposición en la defensa de la libertad de expresión, así como en la movilización ciudadana contra el régimen militar. Los autores sostienen que, sin desconocer las dinámicas de control político e ideológico, ni los esfuerzos de defensa de la libertad de expresión es igualmente importante considerar otras variables que afectaron al sistema de medios, tales como su modernización, así como su funcionamiento en un contexto de mercado de economía abierta, en particular desde la década de los ochenta. Cabe hacer notar que este proceso de instalación del consumo -y por ende del *mall*- en un contexto dictatorial no fue exclusivo de Chile, sino que se dio en otros países de regímenes autoritarios, en los que la economía -y especialmente los elementos simbólicos del consumo- alcanzaron un estatus de proyecto político, como fue el caso de Sudáfrica durante el régimen del Apartheid y su posterior transición, o en regímenes como los de Vietnam y Singapur (Hornidge & Kurfürst, 2011).

En este contexto medial, *mall* Parque Arauco no sólo significó un punto neurálgico de lo que Castro (2012) llama "la centralidad del consumo y del entretenimiento en la cultura actual" (p.165), sino que también un referente icónico del modelo de libre mercado. Como lo sugieren Tomic, Trumper e Hidalgo (2006), la limpieza y los espacios sanitarios cobran importancia en el Santiago del régimen autoritario, como parte de la manufactura e impronta de la modernidad. Entre esos espacios, los autores distinguen al shopping mall como una de sus expresiones

relevantes en el país, en tanto figura de la americanización y del "milagro económico chileno". Por otra parte, hay que considerar al centro comercial como un espacio de comunicación que implica una nueva forma de estar juntos, lo "que permite reconocerse como parte de un específico entorno social y cultural" (Cornejo, 2006, p. 93), además de proveer sensación de protección y de seguridad.

## 2. Modernidad, medios de comunicación y expansión del consumo

Una de las características principales de los pro-Para Giddens (1997), la modernidad se debe entender como un orden postradicional, donde las dimensiones de tiempo y espacio se ven profundamente afectadas y, en consecuencia, las relaciones sociales se articulan bajo una nueva dimensión espacio temporal (p. 9). Al alterar estas dos dimensiones, la modernidad se entiende como un proceso histórico, a través del cual se inician grandes transformaciones en la vida social. Lo anterior conlleva una ruptura con la tradición, lo que para Durkheim se expresa en un profundo cambio, desde formas de vida de "carácter simple" a sociedades de "carácter complejo" (Busquet, Calsina & Medina, 2015: 115). Un aspecto central a considerar en estas transformaciones, sería para Thompson (1998) el desarrollo de los media, los cuales estarían íntimamente interrelacionados con las transformaciones que han dado origen al mundo moderno (p. 11). Para este autor, si se quiere comprender las características de la modernidad y de sus condiciones de vida, se debe ubicar en un lugar central a los medios de comunicación, los que al ampliar los circuitos de distribución de bienes simbólicos, permitirían que los individuos tomaran distancia de sus vidas cotidianas y tradiciones -no de forma literal sino simbólica- al obtener una idea de otros modos y condiciones de vida (232).

A pesar de la reivindicación que hace Thompson de los *media* respecto de estos procesos, en Europa los discursos sobre la modernidad

tradicionalmente han tomado como referencia el pensamiento social clásico y los procesos de racionalización asociados a la expansión de la escuela, la democracia política y el desarrollo capitalista. A diferencia de lo sucedido en estas sociedades que han experimentado la modernidad como un proceso propio, en América Latina, en el acceso a la modernidad -o supuesto acceso- los medios de comunicación adquieren un protagonismo central. Esta vinculación entre modernidad y medios de comunicación cobra una particular relevancia en los años ochenta, al expandirse a amplios círculos intelectuales. A modo de ejemplo, podemos citar el caso del escritor mexicano Carlos Fuentes (1990), quien planteó a finales de los años ochenta que "somos un continente en búsqueda desesperada de su modernidad" (p.12-13), búsqueda que para José Joaquín Brunner (1994), constituye un "encuentro ineludible" y "contradictoriamente asumido", el que va acompañado de la globalización, la democracia, la expansión de las industrias culturales y del consumo, entre sus principales características (p.17). Esta centralidad que adquieren los medios de comunicación en Latinoamérica, da origen a singulares transformaciones a nivel económico, político y cultural (Martín-Barbero, 1994; 1996). Perspectiva que se ve reforzada por los trabajos de la Ortiz (1997); García-Canclini (1990; 1995) y (Brunner, 1992), entre otros referentes intelectuales latinoamericanos que han abordado el tema.

En el contexto de esta relación importa destacar el papel que ha jugado la industria informativa, la entretención y la publicidad. En el caso de esta última, no deja de llamar la atención el escaso interés que ha despertado su estudio en el ámbito académico nacional, en comparación con otras industrias culturales. Solo en los últimos años se advierte un interés creciente en el tema. A modo de ejemplo podemos señalar los trabajos de Durán (2012); Gómez & Racciatto (2013); Gómez-Lorenzini, Vergara, Porath & Labarca (2016); Porath, Vergara, Gómez & Labarca (2017); Uribe, Manzur, Hidalgo & Fernández (2008); Vergara, Garrido, Santibáñez & Vera (2012) y Zerán (2012). Un análisis global de la publicidad debe considerar que ésta no sólo cumple una función en una economía

de mercado al incentivar la competencia, sino que también es una pieza fundamental para el financiamiento de la industria de medios y, en su dimensión cultural, como plantea Rey (2008), constituye un dispositivo central, dada su influencia en las visiones de mundo, los horizontes de sentido y en la sensibilidad estética. Siguiendo esta perspectiva, la publicidad, más que crear necesidades, sería una consecuencia directa de la modernidad, al contribuir al desarrollo de los medios de comunicación y, en consecuencia, a la articulación de una opinión pública independiente, requisito fundamental de la democracia moderna (Vergara & Garrido, 2014). No en vano, Raymond Williams (1960) la denominó pieza clave del capitalismo contemporáneo, "su arte oficial".

Un fenómeno íntimamente vinculado a la publicidad es el consumo, el cual constituye una dimensión fundamental de las sociedades contemporáneas (Busquet & Vergara, 2017). En este sentido, resultan particularmente esclarecedores los planteamientos de Douglas e Isherwood (1996) respecto de su protagonismo en la sociedad actual: "La idea misma de consumo debe ser colocada en la base del progreso social, [...] El consumo debe ser reconocido como parte integral del sistema social que explica el impulso para trabajar, el cual forma parte de la necesidad social de relacionarse con otras personas y de disponer de objetos de mediación para conseguirlo" (p. 18). En este sentido, y siguiendo los planteamientos de Sassatelli (2012), consumir es una práctica social y cultural compleja, interconectada con todos los fenómenos que ha contribuido a la configuración de la sociedad contemporánea, donde el rol de la publicidad es determinante ya que construye, en torno a los productos, un universo de significados que los vuelve "consumibles". Esto es, significativo para el consumidor, en términos que le entrega un lugar en su "estructura de necesidades" modificando y ampliando sus deseos y demandas (p. 18). En un sentido similar, Peña (2017), relaciona el consumo con la expansión de los procesos de modernización, donde la compra de bienes se vincula a la sociabilidad y el acceso a nuevos status sociales, aspectos que, para este autor, "pasan a ser parte del ethos" per-

sonal (p. 14). Este protagonismo del consumo no solo impacta en los procesos de modernización en sí mismos, sino que tendría consecuencia en la transición de regímenes autoritarios a democráticos. Sería el caso, por ejemplo, de la España franquista de los años sesenta, donde la expansión del consumo habría contribuido a desarrollar un mercado de masas y a los cambios que experimentó la sociedad española (López Pérez, 2005). Para Julià (1994), las claves que explican la transición de ese país se encuentran en el proceso de modernización experimentado en dictadura, donde las clases medias asumieron una cultura "contraria a las formas rupturistas", expresada en una fuerte valoración de la estabilidad y del orden (p. 102).

Este proceso va a tener similitudes con lo experimentado en Chile. A partir de 1975, dos años después del Golpe de Estado de 1973, el régimen implanta un nuevo modelo económico de libre mercado, lo que se traduce en una apertura sin precedentes de la economía chilena. La instauración de este modelo tendrá, como una de sus consecuencias más directas, la entrada al país de bienes y marcas que tradicionalmente habían sido considerados como bienes estatutarios, lo que, sumando a una explosiva inversión publicitaria tuvieron un fuerte impacto en las expectativas, a través de la promoción de nuevos hábitos de consumo, estilos de vida y valores propios de un proceso de modernización capitalista (Fontaine, 2002). En este contexto, el aviso publicitario se constituye en un soporte comunicacional de primer orden, que articula la relación entre las marcas y los nuevos imaginarios asociados al modelo económico. Esto es, el consumo como elemento movilizador de nuevos referentes sociales. A este respecto, autores como Moulian (1998), Tironi (1999), Larraín (2001) y Peña (2017) dan cuenta, desde diferentes perspectivas, del profundo cambio cultural experimentado como consecuencia de las reformas impuestas por la dictadura. Dicho cambio pone al consumo como articulador de la vida social y de la construcción de identidades.

En el plano estrictamente mediático, una de las primeras consecuencias del Golpe de Estado fue la eliminación de la prensa política, lo

que permitió que los dos principales diarios de cobertura nacional y de carácter comercial (*El Mercurio* y *La Tercera*) se mantuvieran sin competencia hasta finales de la década de los años ochenta (Sunkel & Geoffrey, 2001). En esta misma línea, estos autores señalan: "Durante los años ochenta el régimen autoritario mantendrá esa lógica de control, pero lo fundamental es que el sector privado logra afianzar su predominio sobre el conjunto del sistema de prensa" (p.31). Dicho proceso de despolitización y mercantilización de la prensa lo ejemplifica Brunner (1982) a través de la referencia a una editorial publicada por el diario *El Mercurio* en 1978, donde se afirma: "con este motivo (*El Mercurio*) ha venido destinando un espacio creciente de sus ediciones diarias a la información para el consumidor" (p.17). Tal lógica mediática, unida a las dimensiones propias de modelo de libre mercado, se traducirá en un explosivo aumento de la inversión publicitaria, alcanzando en 1980 el 1% del PNB, con alrededor de 300 agencias de publicidad operando en el mercado chileno (Brunner, 1982: 16).

El protagonismo alcanzado por la publicidad en este periodo responde a una interrelación entre los siguientes factores: 1) una creciente tendencia a autofinanciamiento de los medios los obliga a depender significativamente del avisaje y 2) la reorientación de los medios se da en un contexto de fuerte censura de prensa, lo que acentúa su orientación comercial, especialmente de los diarios y la televisión, los medios de mayor alcance y soporte de inversión publicitaria. Es posible sostener que la publicidad, durante la dictadura, contribuyó a difundir un imaginario de modernidad, en contraposición a una asfixiante censura de prensa, donde para Brunner (1982), "el mercado, en un contexto autoritario, opera con una pretensión sustitutiva de la política" y cuando "consumir implica, de entrada, un acto de posicionamiento en el orden de las estratificaciones sociales" (p. 40). En tal sentido, el consumo -sobre todo de bienes durables- "representa simultáneamente una producción de símbolos, un modo de actuar en una intrincada red de significaciones sociales" (p.44). No es casualidad que entre las principales características estéticas que presenta la publicidad de la época podemos señalar una sintonía con la de las mar-

cas transnacionales, al resaltar a los objetos y su relación con los estilos de vida y con una cotidianidad enriquecida. Todos estos elementos, en su conjunto, se orientaban a crear una identidad visual funcional a la incipiente sociedad de consumo en desarrollo en Chile (Vergara & Garrido, 2011). En efecto, una de las funciones de la publicidad en este contexto autoritario, apuntaba a situar a los objetos y marcas como parte de un imaginario deseable, una nueva realidad ficcionada que dinamizara el mercado a través de las cualidades de los productos.

### 3. El *mall* como dispositivo símbolo de modernidad y artefacto mediático

Estas transformaciones en el plano económico y comunicacional, se consolidarán en el plano político con la Constitución política de 1980. En este entorno, la inauguración de *mall* Parque Arauco en 1982, más allá de las críticas que fue objeto por parte de algunos círculos intelectuales, va a constituir un símbolo de la modernización y "normalización" que experimentaba Chile bajo la dictadura y en un espacio para las rutinas cotidianas (De Simone, 2015: 332; Salcedo & De Simone, 2013).

A nivel simbólico, según el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, PNUD (2002), el *mall* responde a un "sueño de sociedad", que a su vez remitiría a los tradicionales mercados donde converge lo familiar y lo exótico, a lo que, en el caso del *mall*, habría que agregar el espectáculo, las luces, el lujo y la voluptuosidad. Es decir, constituiría un paraíso artificial que refleja el sueño colectivo de la sociedad (p.105). Esta aproximación sintetiza materialmente una particular idea de modernidad local, que a su vez está en sintonía con la aspiración de una idea de modernidad internacional asociada al mundo desarrollado. En esta nueva dimensión, el sujeto se experimenta a sí mismo agregando a su identidad psicológica la posibilidad de proyectarse hacia la sociedad a través de un universo simbólico de objetos de consumo. Esta operación admite articular dos

dimensiones propias de la modernidad: la capacidad en potencia de elección y la exhibición del individuo como sujeto social.

En el plano mediático, el *mall* se constituye como espacio comunicante que promueve, no solo la venta de productos y servicios, sino que también un conjunto de experiencias que encarnan la vivencia del consumo en claves modernas. Estos atributos constituyen dimensiones centrales de su posicionamiento de marca. Es importante destacar que la promesa de modernidad que acompaña al *mall* se experimenta dentro del mismo *mall*, aspecto que en el contexto de los años ochenta adquirió una dimensión notoria, si se consideran las condiciones políticas y económicas del momento. Esta estructuración de Parque Arauco como dispositivo comunicante, responde a una nueva lógica de índole corporativa, en que la marca actuó como productor de contenidos más allá de los objetos de consumo, dimensión que va a constituir una novedad en el contexto de los años ochenta. La tendencia anterior, que posiciona al *mall* como un productor de contenidos es la que se ha desarrollado en los últimos 30 años en Chile. Ejemplo es el caso de Mall Plaza Vespucio con sus espacios internos y concepción de comunidad (Jara, Salinas & Stange, 2005). No obstante, para estos autores Mall Plaza Vespucio, construye una promesa de comunidad que plantea un conjunto de problemáticas no resueltas desde la lógica del consumo. Aplicado a Parque Arauco, su instalación constituye una primera generación de las bases materiales y simbólicas de una propuesta de sociabilidad y comunidad en torno al consumo, en la que concurren diferentes actores sociales de la época. Sin embargo, esta operación no se dará exenta de tensiones que entraran en contradicción con los relatos hegemónicos de los años ochenta.

#### 4. Metodología

La aproximación metodológica para este trabajo es de carácter cualitativo, opción que responde al objetivo de identificar los principales ejes discursi-

vos sobre los cuales mall Parque Arauco construyó su presencia medial respecto del periodo de su inauguración el año 1982, a través de una aproximación socio-semiótica que rescata el rol significativo de los mensajes, tanto a nivel lingüístico como visual. Considerando que la inauguración se efectuó el mes de abril, el análisis abarca los primeros meses antes de ser inaugurado y los primeros meses de funcionamiento.

Como unidades de análisis para el trabajo de campo se definieron las notas de prensa y el aviso en medios escritos, con cobertura nacional y alta inversión Publicitaria (*El Mercurio* y *La Tercera*). Se identificó un corpus de 24 notas de prensa y 193 avisos publicitarios (tanto como marca individual y como co-enunciación con otras marcas). En una primera instancia se exploraron las unidades de análisis con el objetivo de identificar categorías transversales que permitieran describir y comparar los contenidos de las notas y los avisos. En una segunda etapa se construyó un marco de categorías para cada una de las unidades de análisis, que permitieran identificar la presencia y propuesta medial. Para efectos de este artículo, se presentan, a modo de ejemplo, cinco análisis referidos a la propuesta mediática de Parque Arauco, que permiten profundizar en la interpretación del material seleccionado.

#### 5. Análisis de resultados

Es posible advertir que la cobertura periodística no constituyó un hecho noticioso relevante. Sin embargo, se informó mayoritariamente en el diario *El Mercurio* y se orientó a una valoración del mall en un contexto de proceso de modernización económica, lo cual lo situó como un referente de progreso en sí mismo que, a su vez, simbolizaba las bondades del sistema de libre mercado. A modo de ejemplo, podemos citar el caso de la entrevista realizada al alcalde de la comuna de Las Condes, calificando la inauguración como "un testimonio de fe en época de recesión"<sup>2</sup>. Otra referencia interesante de destacar es la apelación a detalles de la operación inmobiliaria y comercial que anteceden a la construcción del *mall*, que



destaca su dimensión internacional, potencial de nuevos negocios y del desarrollo del mercado local. Por otra parte este tipo de cobertura convive con insertos pagados (primeros publirreportajes de la época<sup>3</sup>) que dan cuenta de la llegada de este nuevo tipo de centro comercial que rompe con la tradicional forma de entender el consumo en Chile.

En el caso particular de la cobertura a la inauguración, el diario *El Mercurio* publicó la noticia bajo el título "Inaugurado Centro "Parque Arauco"<sup>4</sup>. Al iniciar el cuerpo de la noticia se subraya la presencia de autoridades: "Con la asistencia de los integrantes de la Junta de Gobierno, almirante José Toribio Merino y el Director General de Carabineros César Mendoza y del Intendente de la Región Metropolitana Carol Urzúa se inauguró ayer el moderno complejo comercial "Parque Arauco". No hay cuñas de ninguna de las autoridades. Es una nota breve, que prosigue describiendo la ubicación (avenida Kennedy, comuna de Las Condes), la superficie (60 mil metros cuadrados) y la inversión involucrada (55 millones de dólares), además de su financista, el Banco de Brasil. Prosigue la noticia con una referencia a los dos niveles con que cuenta, a la cantidad de tiendas (130) y a su variedad: "vestuario, alimentación, regalos, jugueterías, librerías, artículos para el hogar, electrónica, joyerías, etc.". Asimismo, se hace alusión a distintos servicios que operarán en el recinto: "banco, financieras, agencias de viaje, restaurantes y centros de entretenimiento". La redacción recurre al empleo de algunos adjetivos, como "moderno", para referirse al centro, "grandes", en alusión a las dos multitiendas ubicadas en cada uno de los extremos del *mall* (Gala-Sears y Muricy), "donde se puede obtener desde un alfiler hasta un abrigo de visón, incluyendo artículos y enseres para el hogar". Del mismo modo se le nombra como "gigantesco edificio".

La información también señala que el presidente ejecutivo de Parque Arauco, Alfredo Leontic afirma que el establecimiento dará trabajo permanente a 1.500 personas. La nota de prensa ilustra elementos de decoración y arquitectura. Por ejemplo, "un gran carillón central con 31

campanas, que toca diferentes melodías". Se hace referencia el hecho que este objeto fue construido en Holanda, "por artesanos especializados, con cobre chileno". Por otra parte, se destacan las normas y exigencias a seguir por cada tienda, de un promedio de 80 metros cuadrados cada una, las que para su autorización debían operar por lo menos hacía tres años en el país, seguir estrictas normas de la administración del centro y mantener una decoración uniforme, la que será revisada continuamente. La noticia cierra con un extracto del discurso del alcalde de la comuna de Las Condes, Jorge Martínez, quien alude a la situación de crisis económica y financiera del momento.

En el caso del publirreportaje, este se publica el sábado 3 de abril. La portada lleva por título "Parque Arauco Shopping Center" y en cada una de sus páginas interiores se repite el logo de Parque Arauco. Es interesante destacar en términos informativos, los cinco llamados (epígrafes) de su portada: 1) Cien millones de dólares en marcha; 2) Dos tiendas por departamento; un Supermercado y 130 negocios tienen de todo y para todos; 3) 1500 personas trabajan en Parque Arauco; 4) Un increíble edificio de tres cuadras de largo, con tres plazoletas internas; 5) Hay lo que se necesita para llenar una casa, incluso construirla. Toda esta información se puede interpretar como una apelación directa a recursos financieros, disponibilidad de productos, fuente de empleo y gran escala en términos de infraestructura y espacios. Es decir, se realiza una exaltación de algunas de las principales claves del discurso del libre mercado como sinónimo de modernidad imperante en la época.

El interior del inserto dedica información del supermercado (Almac), y de cada una de las tiendas por departamento (Gala-Sears y Muricy) y una tienda de colchones y dormitorios (Rosen). Las principales fuentes informativas son, en estos casos, los gerentes de las tiendas. Asimismo, se dedica información a las tiendas internacionales que se establecieron o que serán inauguradas próximamente en Parque Arauco, tales como la tienda parisina "Casa Phillipe Salvat", la que se presenta como una

tienda exclusiva, y que será abierta por medio de un desfile o el caso de una selecta chocolatería de Brasil. Otro tipo de informaciones tienen que ver con Parque Arauco en su dimensión corporativa, donde se aborda la inversión en millones de dólares realizada y su aporte al desarrollo de espacios públicos y de esparcimiento. Finalmente, se destaca la clasificación de las 130 tiendas con el título "Para comprar en el Parque Arauco" y que se acompaña del siguiente texto:

Los 130 establecimientos en los que se puede seleccionar todo lo imaginable en mercaderías han sido ordenados de acuerdo a especialidades. La organización central se preocupó de situar un número razonable de variedades de comercio por cada rubro importante. La siguiente es la ordenada lista de arrendatarios de Parque Arauco Shopping Center por actividades.

Esta referencia específica a las tiendas y su explicación de acompañamiento, supone una pedagogía asociada al nuevo espacio de consumo, tanto en su dimensión material (las tiendas propiamente tal) como el habitar dentro de este nuevo espacio y optimizar la experiencia a través de nuevos espacios públicos diseñados especialmente para este efecto.

En el caso del análisis de las piezas publicitarias de Parque Arauco, es posible distinguir en términos formales, la coexistencia de dos tipologías de avisos: por una parte, aquellos que se estructuran sobre la base solo de texto, más la presencia del logotipo y, por otra, las piezas que incorporan elementos visuales tanto fotográficos como de ilustración. En el caso de los avisos solo de texto, estos remiten en términos comunicacionales a la capacidad de satisfacer múltiples necesidades de índole individual. Como promesa implícita, presentan el enriquecimiento de la compra a través de una oferta de actividades anexas ofrecidas por Parque Arauco, como parte de una experiencia mayor vinculada al consumo. En términos estrictamente gráficos, este tipo de avisos en su conjunto, presenta una misma diagramación para todas las piezas, los cuales se estructuran en los siguientes términos: en primer lugar, un

texto principal que apela a una lógica informativa en términos de entregar una noticia asociada a un evento en particular. Por ejemplo, "Hoy disfrute una mañana diferente: presentación del Royal Ballet de Tahiti en Parque Arauco". Este llamado principal está seguido de una bajada de texto que especifica las condiciones de acceso al evento. Todo este tipo de piezas tienen el logotipo de Parque Arauco en el extremo inferior derecho, en proporción con un notorio protagonismo visual en el conjunto de la pieza.

Este tipo de avisos remite a dos dimensiones comunicacionales complementarias, que significan el acto de consumo como un valor en sí mismo. Por una parte, se busca establecer una relación subjetiva entre el consumidor y Parque Arauco (que propone la capacidad de satisfacer las necesidades individuales, por diferentes que sean). Por otra, se ofrece una particular validación del acto de compra: "Parque Arauco Shopping Center, Donde la compra es un paseo". La compra se asocia a una actividad recreativa y de sociabilidad. Destacamos que ambas dimensiones apuntan a generar en el consumidor una conceptualización de la compra como una actividad enriquecida respecto de la cotidianidad, caracterizada por la presencia de un evento que rompe con la rutina, al ofrecer una actividad-experiencia novedosa y lúdica.

Figura 1: Diario *El Mercurio*, mayo de 1982.

**Hoy, disfrute una mañana diferente: Presentación del "Royal Ballet de Tahiti" en Parque Arauco.**

Y recuerde que, por sus compras de \$ 1.000 o más, entre el 22 y el 31 de Mayo usted tiene derecho a participar en el sorteo de dos pasajes a Papeete, Tahiti.

**PARQUE ARAUCO**  
shopping center

Donde ir de compras es un paseo

Atención de Lunes a Sábado, desde las 10 hasta las 21 horas en Avda. Kennedy 5413

Otro tipo de piezas publicitarias identificadas realizan una síntesis icónico-textual. En este contexto, se establece una relación entre el texto (que remite a la promesa de Parque Arauco) y la imagen (presentada como referente material de la potencial experiencia de consumo). Sugerimos que este tipo de piezas construye un discurso sobre la experiencia de consumo, al referir explícitamente al cambio que significa Parque Arauco, en términos de resignificación del consumo como tal, desde las claves del modelo liberal. En esta nueva lógica, el sujeto, sus necesidades, los valores asociados a un mejor estar en un entorno material controlado, la nueva promesa y la posibilidad de ser sujeto activo a través del consumo se realizan en el contexto del mall. De manera adicional, en términos comunicacionales es interesante notar la apelación al concepto y presencia de grandes tiendas (Muricy y Gala Sears), presentadas como testimonio de la internacionalización y acceso al mundo moderno que trae Parque Arauco, en sintonía con las promesas de gobierno de la época asociadas al modelo implantado.

En términos gráficos destaca la limpieza de las piezas y la presencia visual antagónica de la manera "antigua" de consumo (centrada sólo en su dimensión funcional) respecto de la alternativa que ofrece Parque Arauco (ampliando el acto de consumo a otras dimensiones, como la entretenimiento y la comodidad). Otro aspecto a destacar, junto al orden y diagramación de su diseño, es el protagonismo visual del logotipo (que responde a un diseño más simple en sus formas y mayor legibilidad y pregnancia) en la parte superior derecha del aviso, lo cual connota la capacidad de la marca de interpretar y presentar esta nueva experiencia de consumo. La publicidad incorpora aquí una nueva forma de presentar las marcas al interior de la diagramación de los avisos reservándole un espacio dentro de su estructura, replicable en diferentes soportes.

Finalmente, notamos que parte importante de la publicidad del periodo analizado responde a una lógica de co-enunciación, donde la marca Parque Arauco establece el anclaje de las distintas marcas y tiendas con presencia en el mall, respecto de una promesa común: la compra

como experiencia subjetiva. Es decir, Parque Arauco establece un contexto de significación del cual hace participar a otras marcas de su propio universo simbólico.

Figura 2: Diario *El Mercurio*, 2 de abril de 1982.

**Gala-Sears**  
Satisfacción garantizada o la devolución de su dinero

**Muricy**  
Donde su opción es mayor

**PARQUE ARAUCO**  
Shopping Center

Desde la compra es su gusto

**Por fin dos grandes "Tiendas de Departamentos" en un solo lugar.**  
Parque Arauco, "El primer Shopping Center de Chile."

## 6. Conclusiones

Podemos concluir que a través del desarrollo de nuevos dispositivos comunicacionales asociados a experiencias de consumo -como fue el caso de mall Parque Arauco- se propusieron nuevos tipos de relaciones sociales en función del consumo, como idea de lo moderno y de un nuevo estatus social asociado a esta práctica. Baudrillard (1988) aludiría a la construcción de un nuevo "sistema de objetos", entendidos como objetos-signos, capaces de construir intersubjetividades e identidades en función de

una integración simbólica y social a través del consumo. Otra dimensión interesante de destacar, lo construye una experiencia pública a partir de una dimensión privada que se articula en función del consumo, en cuanto práctica social asociada a nuevos significados y temporalidades. Desde esta perspectiva, la visita al *mall* se equipara a una promesa que remite a los antiguos paseos urbanos a parques y plazas. Parque Arauco propone, a nivel mediático, heredar la dimensión de espacio público de sociabilidad e interacción del paseo, agregando un acto de compra dotado de un tiempo no funcional en términos estrictamente comerciales.

En otra dimensión, la inauguración de Parque Arauco tanto a nivel informativo como publicitario, remite a una condición fundacional. Desde la prensa se afirma una idea de progreso y desde lo publicitario una nueva experiencia de consumo que sintoniza con una percepción neoliberal de modernidad. Esta condición fundacional se da a través de la conexión de la experiencia del consumidor con referentes validados internacionalmente, que conectan con la imagen de un consumidor de mayor complejidad, abierto al mundo y capaz de discriminar productos y servicios en función de la construcción de su propia identidad, mediada a través de los objetos y de su potencial simbólico. En este sentido, los artefactos mediáticos desarrollados por Parque Arauco remiten indirectamente a preguntas sobre la proyección del sujeto a través del consumo: qué he visto, qué elijo, cómo me comporto y de qué espacios materiales me apropio en sintonía con lo que busco proyectar de mí mismo y para otros. Es interesante destacar que la experiencia de modernidad que propone mediáticamente Parque Arauco, sintoniza con lo planteado por Giddens (1997), respecto de las preguntas propias de un orden postradicional, ¿cómo he de vivir?, cómo comportarse, qué vestir, qué comer —y muchas otras— que remiten a la creación de una identidad dinámica sobre sí mismo que se proyecta en el tiempo y que, por oposición a un estilo de consumo tradicional busca expresamente diferenciarse sobre la base de exaltar la autonomía individual.

Como plantea Ibáñez (1994), consumir una marca en la sociedad de consumo es comprar un ticket para habitar el mundo al que está referida su publicidad. Es “comprar el derecho a penetrar en el anuncio” (p.180). La propuesta mediática de Parque Arauco constituye un ejemplo elocuente de una invitación a habitar el proyecto de modernidad implantado en Chile durante la dictadura, expresado metafóricamente a través de su publicidad. Invitación que se concretiza finalmente en el espacio físico del mall y del cual se da testimonio a través del consumo.

## Notas

1. La crisis económica que experimentó la economía chilena durante los años ochenta tuvo un importante impacto: “Por primera vez, en una década, la economía chilena se vio afectada por una crisis recesiva de magnitud considerable, la mayor de toda América Latina: en 1982 el PIB cayó 14%, seguido por una generalizada crisis bancaria y masivo desempleo en 1983. Con la crisis, los sectores productivos, incluida la agricultura, la industria y la construcción enfrentaron quiebras masivas. Se generalizó el descontento político y las manifestaciones de oposición a una dictadura que había sido férrea, proliferaron, incluso entre quienes habían apoyado las reformas” Ffrench-Davis (2008: 36-37). La cesantía alcanzó un 20%, lo que desencadenó un periodo de fuertes protestas político-sociales que se extendieron entre los años 1983 a 1987.

2. *El Mercurio* (C4) (2-4-1982)

3. “Texto que trata de ocultar su intención comercial bajo un molde en apariencia objetivo; (...) que imita tipográfica y lingüísticamente un género informativo, (...) que exhorta al receptor a comprar un producto determinado” (Izquierdo, 2010:129-135). Publicidad disfrazada o pseudoperiodismo (Castaños, 2007).

4. *El Mercurio* (C4) (2-4-1982)

## Referencias Bibliográficas

- Baudrillard, J. (1988). *El sistema de los objetos*. México DF: Siglo XXI.
- Brunner, J. J. (1982). *Vida cotidiana, sociedad y cultura: Chile, 1973-82*. Documento de Trabajo FLACSO-Santiago de Chile, número 151, julio. Seminario "Las transformaciones de la sociedad chilena" organizado por ASER, París, septiembre.
- Brunner, J.J. (1992). "América latina en la encrucijada de la modernidad". Educación y cultura. Documentos de trabajo, 22.
- Brunner, J.J. (1994). *Bienvenidos a la modernidad*. Santiago de Chile: Planeta.
- Busquet, J; Calsina, M. & Medina, A. (2015). *150 conceptos clave de Sociología*. Barcelona: Editorial UOC.
- Busquet, J. & Vergara, E. (2017). "La cultura del consumo. Las catedrales del capitalismo". En Jordi Busquet (Ed.). *Los nuevos escenarios de la cultura*. Barcelona: Editorial UOC, 20, 133-143.
- Castaños, A. (2007). La publicidad disfrazada o el pseudoperiodismo. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 13, 337-351.
- Castro, G. (2012). Medios de comunicación, consumo, globalización y contemporaneidad (159-171). En María Aparecida Baccega (Coord.) *Comunicación y culturas del consumo*. Zamora: Comunicación Social.
- Cornejo, I. (2006). El centro comercial: ¿Una nueva forma de estar juntos? *Cultura y representaciones sociales*, 1(1), 93- 127.
- De Simone, L. (2015). *Metamall. Espacio y consumo en la ciudad neoliberal chilena*. Santiago de Chile: RIL Editores- Estudios Urbanos UC.
- De Simone, L. (2018). "Instalando la ciudad del consumo: el palimpsesto urbano del primer shopping mall chileno en el fundo San Luis, Santiago". *EURE*, 44, 133. septiembre 2018. pp. 143-164. Disponible en: [www.eure.cl/index.php/eure/article/view/2326/0](http://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/2326/0). Consultado el 5 de mayo de 2018.
- Douglas M. & Isherwood, B. (1996). *The world of godos: towards an Anthropology of consumption*. Londres: Routledge.
- Durán, C. (2012). Publicidad y Prensa: Algunas posibles líneas de investigación. *Comunicación y Medios*, 25, 104 - 114. DOI:10.5354/0719-1529.2013.26174.
- Durán, S. (2012). *Ríe cuando todos estén tristes*. Santiago: LOM.
- Escudero, L.A. (2008). *Los centros comerciales. Espacios postmodernos de ocio y consumo. Un estudio geográfico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla La Mancha.
- Ffrench- Davis, R. (2008). *Chile entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad. Tres décadas de reformas políticas y económicas desde 1973*. Santiago: J.C. Sáez
- Fontaine, A. (2002). "Tendencias hacia la globalización en Chile". En: *Globalizaciones múltiples. La diversidad cultural en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Fuentes, C. (1990). *Valiente mundo nuevo*. Barcelona: Edición Narrativa Mondadori.
- García-Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Grijalbo.
- García-Canclini, N. (1995) *Ciudadanos y consumidores: conflictos multiculturales de la globalización*. México DF: Grijalbo.
- Giddens, A. (1997). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Península.



- Gómez, P. & Racciatti, C. (2013). Tendencias en publicidad: una mirada desde Chile. El imaginario de la vivienda. En C. Pérez y E. Trindade (orgs.), *Por uma Publicidade Livre Sempre - IV Pró-Pesq PP. Encontro Nacional de Pesquisadores em Publicidade e Propaganda* (pp. 284-300). Ebook. São Paulo: InMod/ABP2/ PPGCOM/ECA/USP.
- Gómez-Lorenzini, P., Vergara, E., Porath, W. & Labarca, C. (2016). Publicidad chilena en un proceso de crecimiento económico: aspectos formales, apelaciones textuales y papeles atribuidos a los personajes en la publicidad gráfica del retail a fines de la década de 1990. *Palabra Clave*, 19(1), 304-331. DOI: 10.5294/pacla.2016.19.1.12
- Ibáñez, J. (1994). "Publicidad: la tercera palabra de Dios". En *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Izquierdo, D. (2010). ¿Publi como acortamiento de público? Evolución del tipo de texto Publireportaje y aprovechamiento (per)suasivo de esta vinculación. *Anuario de Estudios Filológicos*, 33, 129-145.
- Jara, R., Salinas, C., & Stange, H. (2005). Un estudio comunicacional sobre el mall: La comunidad perdida. *Comunicación y Medios*, 16, 152-163. DOI:10.5354/0719-1529.2011.11572
- Julià, S. (1994). Orígenes sociales de la democracia en España. *Ayer*, 15, 165-188.
- Hornidge & Kurfürst (2011). Envisioning the future. Negotiating Public Space in Hanoi and Singapore. *Internationales Asienforum*, 42(3), 345-369.
- Larraín, J. (2001). *Identidad chilena*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- López-Pérez, S. (2005) "La publicidad como factor de cambio en los procesos de transformación social: el caso de España en el paso del franquismo a la democracia". En Bermejo Barros (coord.): *Publicidad y cambio social. Contribuciones históricas y perspectivas de futuro*. Sevilla, Comunicación Social.
- Martín-Barbero, J. (1994). La comunicación, centro de la modernidad. *Telos*, 36.
- Martín-Barbero, J. (1996). "Comunicación: el descentramiento de la modernidad". *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 19, 79-94.
- Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage.
- Memoria chilena, Biblioteca Nacional (2017). La transformación económica chilena entre 1973-2003. Crisis económica de 1982. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98012.html>
- Moulian, T. (1998). *El consumo me consume*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Ortiz, R. (1997). La modernidad mundo. Nuevos referentes para la construcción de identidades colectivas". *Telos*, 49, marzo-mayo. Fundesco-Madrid.
- Peña, C. (2017). *Lo que el dinero sí puede comprar*. Santiago de Chile: Taurus.
- Porath, W.; Vergara, E.; Gómez, P. & Labarca, C. (2017). Cambios en la presentación de los personajes de la publicidad del retail en Chile en un contexto de modificaciones en la lógica de consumo asociadas a transformaciones socioculturales (1997-2013). *Comunicación y Sociedad*, 29, 203-225.
- Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo PNUD (2002). *Nosotros los chilenos: un desafío cultural*. Santiago de Chile: Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Rey, J. (2008). *Publicidad y sociedad*. Un viaje de ida y vuelta. Sevilla: Comunicación Social.

- Salcedo, R., & De Simone, L. (2013). Una crítica estática para un espacio en constante renovación: El caso del mall en Chile. *Atenea (Concepción)*, (507), 117-132. DOI:10.4067/S0718-04622013000100008.
- Sassatelli, R. (2012). *Consumo, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sunkel, G. & Geoffroy, E. (2001). *Concentración económica de los medios de comunicación*. Santiago: LOM.
- Tironi, E. (1999). *La irrupción de las masas*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Tironi, E. (1998). *El régimen autoritario. Para una sociología de Pinochet*. Dolmen Ediciones S.A., Santiago de Chile.
- Tironi, E. & Sunkel, G. (1993). Modernización de las comunicaciones y democratización de la política. Los medios en la transición a la democracia en Chile. *Estudios públicos*, 52, 215-246.
- Thompson, J. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Tomic, P., Trumpel, R. & Hidalgo, R. (2006). Manufacturing Modernity: Cleaning, Dirt, and Neoliberalism in Chile. *Antipode*, 38 (3), 508-529.
- Uribe, R., Manzur, E., Hidalgo, P. & Fernández, R. (2008). Estereotipos de género en la publicidad: un análisis de contenido de las revistas chilenas. *Academia. Revista Latinoamericana de Administración*, 41, 1-18.
- Vergara, E. & Garrido, C. (2011). Arte, poder y consumo en Chile: la gráfica como artefacto cultural entre 1970 y 1980. *Revista 180*, 28, 15-18.
- Vergara, E., Garrido, C., Santibáñez, A., & Vera, P. (2012). Inversión publicitaria y pluralismo informativo: Una aproximación comparada al caso de la prensa en Chile. *Comunicación y Medios*, 25, 57 - 70. DOI:10.5354/0719-1529.2013.25871
- Vergara, E. & Garrido, C. (2014). "Publicidad: la ideología del sí mismo". *Revista Mensaje*, 628, 43-46.
- Williams, R. (1999). Advertising: The magic system. En S. During (Ed.), *The Cultural Studies reader, Second Edition* (pp. 410-423). London: Routledge, [1960].
- Zerán, F. (2012). Publicidad, medios e independencia informativa: Pensando Chile desde la libertad de expresión. *Comunicación y Medios*, 25, 1-3. DOI:10.5354/0719-1529.2013.26004.

#### ▾ Sobre los autores

**Enrique Vergara** es Doctor en Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona. Ha realizado pasantías como profesor visitante en las universidades Ramón Llull y Pompeu Fabra de Barcelona. En investigación, ha participado en proyectos Fondecyt y Fondart sobre visualidad, consumo y publicidad en Chile.

**Rayén Condeza** es Doctora en Comunicaciones, Université de Montréal. Magister en Diseño de Instrucción, Periodista y Licenciada en Información social UC. Profesora asociada, Departamento de Comunicación Aplicada, Facultad de Comunicaciones UC. Jefa de Magister en Comunicación social, mención Comunicación y Educación UC.

**Claudio Garrido** es Sociólogo Universidad de Chile y candidato a Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado. Profesor Asociado de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Diego Portales. Desarrolla su investigación en las áreas de visualidad, regímenes visuales, patrimonio gráfico y Consumo.

▾ ¿Cómo citar?

Vergara, E., Condeza, R. & Garrido, C. (2018). Modernidad y construcción mediática del consumo. Una aproximación a las estrategias de Mall Parque Arauco. *Comunicación y Medios*, (38), 138-151.

# Performance de los narcomensajes: los rumores de pánico en las ciudades del norte de México\*

## *Performance of the Narcomessages: Panic Rumors in the Cities of Northern Mexico*

**Andrés Oseguera-Montiel**

Escuela de Antropología e Historia del Norte de México, Chihuahua, México  
andres\_oseguera@inah.gob.mx

---

### Resumen

Esta investigación se propone analizar la configuración de espacios liminales en las ciudades del norte de México, a raíz de la propagación de narcomensajes como rumores de pánico en el contexto de la "guerra contra el narcotráfico" (2006-2018). El análisis de los rumores de pánico implica adentrarse en las redes sociales y en diversas fuentes periodísticas para identificar las tendencias y la difusión de noticias de dudosa procedencia. De manera complementaria implica realizar trabajo etnográfico para constatar la incidencia de narcomantas en los espacios urbanos. La investigación digital demuestra que estos rumores de pánico se presentan como un *performance*, es decir, como parte de una dramatización de la violencia que se distingue por su originalidad, su intensidad emocional y su capacidad evocativa, misma que hace posible la configuración de los espacios urbanos en espacios liminales, es decir, en espacios que se presentan como indefinidos, intersticiales y peligrosos.

### Palabras clave

Rumores de pánico, espacios liminales, *performance*, norte de México, narcomensajes.

### Abstract

*This paper analyzes the configuration of liminal spaces in the cities of northern Mexico as a result of the spread of narcomessages as panic rumors in the context of the "war against drug trafficking" (2006-2018). The analysis of this rumors involves getting into social networks and in several journalistic sources to identify trends and the dissemination of the news of dubious origin. In addition, the ethnography is an excellent methodology to verify the incidence of narcomantas in urban spaces. The digital research shows that these rumors of panic are presented as a performance, that is, as part of a dramatization of the violence that is distinguished by its originality, its emotional intensity and its evocative capacity. The performance makes possible the configuration of liminal spaces in the areas of the city, i.e. in spaces that are presented as indefinite, interstitial and dangerous.*

### Keywords

*Panic rumors, liminal spaces, performance, North of Mexico, narcomessages.*

---

Recibido: 31/07/2018 - Aceptado: 01/11/2018 - Publicado: 31/12/2018

DOI: 0.5354/0719-1529.2018.50772

\* Este trabajo forma parte del proyecto SEP/CONACYT CB-2010-01 154878: "La violencia en el norte de México. Los distintos escenarios de la complejidad social de Chihuahua".

## 1. Introducción

Una de las expresiones de la violencia generada por la presencia de grupos del crimen organizado son las narrativas expresadas fundamentalmente como rumores de pánico que se difunden en las redes sociales anunciando robos de niños, confrontaciones y ejecuciones por parte de los integrantes de los grupos criminales. Como parte de estas narrativas, las llamadas narcomantas<sup>1</sup> colocadas a un lado de los cuerpos ejecutados encontrados en las calles de las ciudades, son parte del *performance* de la violencia. A lo largo de más de diez años de una guerra fallida contra el narcotráfico -iniciada por el entonces presidente de México, Felipe Calderón (2006-2012) y continuada por el presidente Enrique Peña Nieto (2012-2018)- las narrativas han tenido un impacto en la forma en la cual se habitan las principales ciudades del norte de México, en especial de Chihuahua y de Ciudad Juárez.

Los estudios sobre la propagación de los rumores han destacado la importancia de la ambigüedad como principal característica para su aceptación en situaciones inciertas (Allport & Postman, 1946; Shibutani, 1966; Kapferer, 1990). Otras investigaciones se han centrado en analizar los efectos que genera la aceptación de los rumores en términos emocionales. Al dar sentido a situaciones inciertas, los rumores permiten desahogar la ansiedad; se trata de catarsis colectivas derivadas de las mismas contradicciones que puede presentar una situación particular (Knapp, 1944; Rosnow, 1991). Finalmente distintas investigaciones han destacado las características formales de los rumores. Guerin y Miyazaki (2006) proponen, por ejemplo, que las características que hacen a los rumores exitosos en términos de su propagación, están relacionadas con la tendencia de hacer alusión a situaciones novedosas y de peligro. Se trata de mensajes cortos, difíciles de verificar (con una cierta ambigüedad), pero sin dejar de ser creíbles.

La ambigüedad de los rumores es quizá la expresión más evidente de una irreverencia a la formalidad. Los rumores se escabullen a la verificación y al encasillamiento de información

confiable; representan el *performance* de la violencia no institucionalizada -no ejercida por el Estado- que logra mantener el miedo en la población y un efecto en la configuración de los espacios vividos por los habitantes de las ciudades en espacios liminares caracterizados por lo grotesco y subversivo. Es decir, los rumores tienen una capacidad perlocucionaria innegable que se observa en el comportamiento de los habitantes de las ciudades del norte de México y en la configuración de espacios públicos en espacios liminares. La importancia de las redes sociales en la propagación de los rumores de pánico ha sido innegable. Como nunca antes, la rapidez con la que se difunden contenidos de dudosa procedencia ha sido un factor determinante para la generación de sicosis colectivas.

## 2. El análisis de los rumores de pánico como *performance* y los espacios liminares

Hace ya varias décadas, Gordon W. Allport y Leo Postman (1946) advertían, con razón, que para que los rumores de alerta tuvieran éxito en su propagación debían anunciar eventos de importancia, cuando existía una falta de información oficial oportuna. Y en efecto, la principal característica de los rumores de pánico y, por lo tanto, de su aceptación o rechazo tiene que ver con la importancia de la misma información y de "estar en lugar de algo"; de estar en lugar de la información oportuna que permite aclarar eventos del presente o el porvenir. Los rumores son, en este sentido, re-presentaciones de la información oficial: se presentan en ausencia de algo aparentando ser ese algo y lo hacen de manera concisa, pero también de forma ambigua. Cuando se multiplica la importancia de la información por la ambigüedad de ésta, se asegura la eficacia en la propagación del rumor (Allport & Postman, 1946). Este planteamiento ha sido central no sólo para entender a los rumores como parte de la vida pública cuando existen eventos que son inciertos; ha sido fundamental para incursionar en las características formales de los rumores y el lenguaje ambiguo.



Distintos estudios han demostrado que en situaciones de tensión, violencia y extrema ansiedad (para el caso de México se trata de atracos con violencia, enfrentamientos de grupos criminales, secuestros, homicidios y decapitados, asaltos a mano armada, robo de infantes, etcétera), los individuos de una comunidad son proclives a creer en rumores de pánico y propagarlos (Thomas, 2007; DiFonzo & Bordia, 2007; DiFonzo, 2008; Bhavnani, Findley & Kuklinski, 2009; Sunstein, 2011).

Los rumores de pánico son expresiones del lenguaje que buscan entender una realidad desbordante (una violencia sin precedentes en los últimos años) con recursos también desbordantes. De ahí su inscripción en la perspectiva performativa caracterizada por el desplazamiento, la reelaboración y recreación de relatos y escritos (Díaz-Cruz, 2008). En la vida cotidiana el *performance* implica "hacer alarde, irse a los extremos, poner énfasis en una acción para quienes observan" (Schechner, 2012:58). Los narcomensajes, como rumores de pánico, son irreverentes y rompen con las formas de transmitir mensajes. Las amenazas se presentan como enunciados que alteran el orden y logran "hacer" algo. Hay una correspondencia con la violencia generada por el narcotráfico. En efecto, el exceso de la violencia generada por el narcotráfico es, sin duda, un acto performativo; esta violencia puede entenderse como una dramatización que busca expresar condiciones culturales específicas (Blair, 2004). Pero las narrativas de los rumores plasmadas en las narcomantas forman parte de esta dramatización caracterizada por la transgresión: son colocadas durante la noche en lugares poco transitados pero visibles con los primeros rayos del sol y acompañadas generalmente de cuerpos mutilados, inermes y maniatados.

Distintas investigaciones se han centrado en analizar la relación de la violencia física y la presencia de los narcomensajes. Las disputas por la difusión y propagación de esta propaganda entre los cárteles de la droga han permitido identificar una evolución de la violencia en este contexto de la guerra contra el narco. A partir de una clasificación de los narcomensajes y el

análisis del discurso se ha planteado que existe una relación causal entre una mayor difusión de éstos y el incremento de la violencia física por parte de estos grupos del crimen organizado (Paniagua-Vázquez, 2012; Martin, 2012; Astuerta, 2016).

Es evidente que las características de los narcomensajes tienen una incidencia en la vida cotidiana de los habitantes de las ciudades del norte de México. Aunque la mayoría de estos rumores de pánico se difunden en las redes sociales, aluden a espacios específicos como los centros comerciales, las plazas y parques públicos<sup>2</sup>. Las narcomantas son colocadas en lugares estratégicos -como puentes peatonales- para que puedan ser visibilizadas por los transeúntes y conductores de coches. Se utilizan para ello, mantas o cartulinas escritas en español y escasamente ilustradas con algún dibujo.

Estos espacios nombrados por los rumores de pánico son espacios liminares. Una característica de la liminaridad -siguiendo en esto a Victor Turner (1982)- es su carácter paradójico y ambiguo; remite a una "antiestructura" caracterizada por la disolución de las normas establecidas para la convivencia cotidiana. Este acercamiento procesual de la guerra contra el narco, permite advertir la confluencia de rumores de pánico que anuncian peligros inminentes que atentan contra la vida de los habitantes de una ciudad en espacios urbanos. Una vez que se nombran, estos espacios urbanos ocupados para el *performance* de la violencia, atraviesan por un periodo liminal. Es posible, en ese momento, excluirlos y distinguirlos de la vida cotidiana; quedan marcados como los espacios de la posibilidad y con ello, de la indefinición.

### 3. Metodología

Para entender la forma en la cual se realiza esta configuración espacial se han revisado diversos rumores de pánico para identificar aquellos que han paralizado las ciudades de Chihuahua y Ciudad Juárez en los últimos años. La búsqueda se realizó en medios periodísticos utilizando para

ello las hemerotecas virtuales con la finalidad de analizar el lenguaje utilizado en redes sociales. La etnografía digital permite identificar las expresiones culturales y las formas de organización derivadas de las nuevas tecnologías de comunicación e interacción virtual (Crystal, 2004; Whitehead & Wesch, 2009; Coleman, 2010). Al mismo tiempo, la identificación de aquellos mensajes que tuvieron consecuencias en la vida cotidiana se desprende de un trabajo de campo en las zonas aludidas. Con la intención de comprobar el carácter perlocucionario de los rumores de pánico, se analiza el contexto del 11 de noviembre (11N) de 2008 donde se difundieron narcomensajes, generando una crisis emocional entre los habitantes de la ciudad de Chihuahua. En un segundo momento, se analizan las características sintácticas y discursivas de un narcomensaje difundido en las redes sociales en 2015 para demostrar que es-

tos rumores de pánico, como textos, no sólo forman parte de un contexto específico, sino que son responsables de la conformación de un contexto (Van Dijk, 2012).

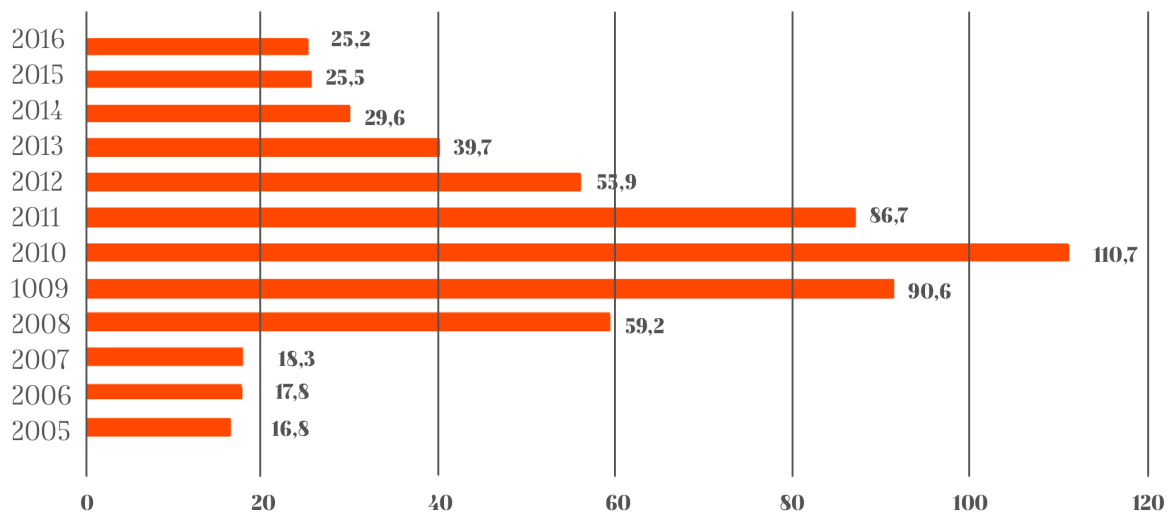
## 4. Análisis

### 4.1. 11N: un *performance* de la violencia en la ciudad de Chihuahua.

A lo largo de la última década Chihuahua ha pasado por momentos críticos de violencia. Entre el 2008 al 2010, la tasa de homicidios dolosos tuvo un incremento inusitado: de tener un promedio de 18.3 en el 2007 por cada 100 mil habitantes, pasó a 59.2 en el 2008, a 90.6 en el 2009 y a 110.7 en el 2010 (ver gráfico 1).

**Gráfico 1:** Homicidios al año por cada 100 mil habitantes.

— Homicidios al año por cada 100.000 habitantes en Chihuahua



Durante este periodo (2008-2010) se presentó una concentración de la violencia en determinados Estados de la república mexicana. En el Estado de Chihuahua, que representaba en ese entonces el 3% de la población del país, se cometieron el 18% de los homicidios a nivel nacional. Esta concentración coincidió con la implementación de los llamados "operativos conjuntos" -para este caso se implementó la Operación Conjunta Chihuahua- por parte del gobierno federal que básicamente significó la presencia militar en las principales calles del país para combatir, junto con la policía federal, el tráfico de drogas (Escalante-Gonzalbo, 2011).

En Ciudad Juárez se hizo pública esta llamada guerra contra el narcotráfico; los protagonistas no sólo eran los cárteles de la droga confrontados entre sí, sino las mismas instituciones encargadas del combate de estos grupos como el ejército y la policía federal. Con la militarización de las calles del norte de México se presentó una violencia de Estado; las tácticas para combatir la delincuencia organizada han sido utilizadas por los mismos desertores del ejército, formando muchas veces grupos paramilitares como los Zetas; también los grupos criminales, como la "Línea" en Ciudad Juárez, lograron infiltrarse en las organizaciones policíacas y tener control de la violencia ejercida desde el Estado (Azaola, 2012).

Fue esta militarización y la batalla que presentaban las bandas del crimen organizado la que incidió en una situación social inusual para favorecer la percepción de inseguridad por parte de los habitantes de Chihuahua y Ciudad Juárez. Las ciudades y centros turísticos se convirtieron en una zona de guerra donde proliferaron, durante el 2008 al 2010, escenas de masacres colectivas<sup>3</sup>. Ante la aparente ineptitud de las autoridades estatales y federales, en enero de 2009 apareció un grupo paramilitar en Ciudad Juárez, denominado "Comando Ciudadano por Juárez". En un comunicado enviado a los medios de comunicación tanto locales como nacionales, el Comando Ciudadano por Juárez se presentaba como una alternativa ante el terror que se vivía en las calles de la ciudad y ante la ineficacia de las autoridades para combatir

al crimen organizado. Como acción inmediata, proponían ejecutar a un delincuente cada 24 horas (Chalk, 2001).

Los eventos de violencia que marcaron estos primeros años de la guerra contra el narco y la debilidad de las instituciones encargadas de impedir la muerte violenta entre los habitantes de esta región del norte de México permitieron una propagación inusitada de rumores de pánico: un incremento de narcomensajes que alertaban, a través de las redes sociales, de toques de queda<sup>4</sup>. La búsqueda en internet de estos temas se incrementó en las mismas fechas donde se presentaron altos índices de muertes violentas<sup>5</sup>.

Los distintos rumores de pánico que se difundieron el 11N de 2008 son un buen ejemplo de la incidencia de actos violentos y la difusión de amenazas en las redes sociales. Se trataba de narcomensajes transmitidos por celular y correos electrónicos alertando de un toque de queda a las 9 de la noche, con amenazas de masacres y secuestros para exigir la renuncia de la entonces procuradora del Estado de Chihuahua. Los mensajes generaron pánico entre los habitantes de la ciudad de Chihuahua<sup>6</sup>. Las instancias federales, a través de la vocería de la Operación Conjunta Chihuahua -que consistió en el despliegue de 2 mil militares y 500 agentes federales en la región- se vieron obligadas a desmentir dichos rumores. En un comunicado oficial se decía lo siguiente:

1. Es evidente que esta serie de rumores buscan crear zozobra y desestabilización de la sociedad chihuahuense.
2. Son falsas todas las afirmaciones sobre amenazas del crimen organizado en diversos sitios públicos, escuelas y centros comerciales.
3. Los titulares de las diversas corporaciones de seguridad pública en el Estado (federales, estatales y municipales) se encuentran atendiendo sus labores cotidianas y en contacto con todo su personal operativo. No se han recibido amenazas ni comunicaciones al respecto.
4. Es falso que se haya decretado o solicitado un "toque de queda" en la ciudad y en diversas instituciones educativas. No se han suspendido ni las clases de hoy, y mañana, el funcionamiento de las escuelas será normal.
5. Hacemos un llamado a la calma y se señala que los cuerpos de seguridad que integran la Operación Conjunta Chihuahua están

patrullando coordinadamente las calles de la ciudad. Reprobamos categóricamente esta serie de rumores que buscan lastimar la confianza de la ciudadanía en sus instituciones<sup>7</sup>.

A pesar de la rapidez por desmentir los rumores de pánico<sup>8</sup>, los habitantes de la ciudad fueron “bombardeados” por mensajes provenientes de distintas fuentes. Los periódicos reportaban la muerte de varias personas tanto en la ciudad de Chihuahua como en Ciudad Juárez. Un día antes se había reportado el hallazgo de una cabeza humana en las afueras de la ciudad con dos narcomantas<sup>9</sup>. También se hablaba de 10 muertos en las últimas horas y se amenazaba, a través de los narcomensajes, que habría más<sup>10</sup>. Aun cuando las amenazas dirigidas a las principales autoridades del Estado de Chihuahua habían sido constantes meses antes<sup>11</sup>, la “narcosis” que se vivía en ese día obligó a las autoridades a desmentir dichos rumores. El entonces gobernador del Estado de Chihuahua hizo alusión a la existencia de intereses políticos y pidió calma a los ciudadanos (Chávez-Echavarría, 2008)<sup>12</sup>.

El 11N puede ser considerado el clímax de un drama social que venía gestándose durante meses atrás. Un clímax en el que tanto los habitantes de la ciudad de Chihuahua como los de Ciudad Juárez vivían un *performance* de la violencia caracterizado por el despliegue de mensajes cruzados tanto por los integrantes de grupos del crimen organizados que mantenían entre ellos una guerra por asegurar “la plaza”, como por las autoridades que buscaban contrarrestar los rumores de pánico con otros mensajes llamando a la calma. Este *performance* iba acompañado con cuerpos mutilados, especialmente con cabezas humanas colocadas en las afueras de la ciudad de Chihuahua o en monumentos céntricos de la ciudad. El 11N de 2008 fue un día con una fuerte intensidad emocional y donde los espacios de la ciudad pasaron por un periodo liminal; un momento donde la antiestructura ocupó los espacios urbanos destinados con fines específicos. Por ejemplo, varias escuelas públicas y privadas, como la Universidad Autónoma de Chihuahua, suspendieron clases por amenazas de bomba. Los bares, cantinas, restaurantes y negocios cerraron a partir de las siete de la tarde. La ciudad vivía una sicosis colectiva<sup>13</sup>. El miedo se sentía en

las calles a tal grado que impactó en las reglas del tránsito: tocar el claxon de los coches o pelear con algún conductor eran provocaciones suficientes para acabar con la tolerancia de algún sicario dispuesto a matar a los transeúntes.

#### 4.2. La configuración de los espacios liminares.

La principal característica de los rumores de pánico tiene que ver con su participación en las situaciones de violencia a través de la transformación del lenguaje (Das, 2007). Tienen efectos concretos en el ánimo de un grupo de personas; generan miedos, odios y angustias<sup>14</sup>. Y lo hacen mediante la tergiversación de situaciones desconocidas o magnificando los hechos. A pesar de ser mensajes de alertas cobijados por el anonimato o encubiertos bajo algún seudónimo, forman parte de aquellas sentencias caracterizadas por “hacer algo” (Austin, 1962); se trata de sentencias con una fuerza perlocucionaria indiscutible.

Por ejemplo, en 2015 apareció en una red social (WhatsApp) el siguiente mensaje divulgado por los supuestos integrantes de distintos grupos delictivos<sup>15</sup>:

Con fecha de hoy se les hace un atento comunicado a toda la población de Gpe y Calvo Guachochi, El vergel, Balleza, Parral, Zaragoza, San Buenaventura, Casas Grandes, Nuevo Casas Grandes, Juarez, Villahumada y Chihuahua, y sus alrededores, para que no anden en la calle a partir de las 11 de la noche dado que llegó el grupo operativo Antrax y Gente Nueva, y venimos a poner orden en este rancho de gente inosente. Todos los achichincles que andan queriendo andar de pinches dedos, se los va a cargar la chingada venimos de Culiacan Sinaloa por Orden de los Señores Guzman, venimos llegando y venimos para quedarnos. Trabajando todos unidos con los patrones, todos juntos para el SEÑOR JOAQUIN GUZMAN LOERA e HIJOS Y EL SEÑOR RAFAEL CARO QUINTERO que traen el mando de las corporaciones. No tomes a la lijera el comunicado, te advertimos que no estamos jugando!!! vamos a torturar, matar y descuartizar a los putos del Golfo y las perras del Cartel de los Zetas junto con Jalisco y todos aquellos que quieran meterse en

nuestro territorio de paso, no perdonaremos a nadie... Toda persona que ande a las 11 pm ya sea caminando, en moto, coches, camionetas con polarizado o sin el seran levantados y torturados hasta que hablen o mueran. No queremos confundirlos por eso agan caso es la caseria de Zetas, Jalisco y Golfos la limpia total del territorio de CHIHUAHUA. Toda la jente sera advertida!!!. Apartir de ahora empezaremos a levantar a todo aquel que tenga apariencia de alconsito, burrero o algun puestesito en particular y sobretodo a esos pinches cristaleros tanto vendedores como consumidores no le jueguen al valiente porque lo que encontraran seran personas encobijadas a la horilla de la carretera. Los que se anden paseando con musica de narcocorridos x las calles seran parados y si no acceden a nuestro aviso, seran abatidos por nuestra gente. Recuerda que no venimos a jugar, estas advertido y mas vale que tambien envíes este mensaje a toda tu familia amigos y demas por su propia SEGURIDAD atte: CORPORACION ANTRAX Y GENTE<sup>16</sup>.

En este narcomensaje se mencionan conceptos asociados a las prácticas de la distribución y operación de grupos y personas asociadas el crimen organizado: "pinches dedos", "levantar", "pinches cristaleros", "personas encobijadas", "achichincles", "se los va a cargar la chingada", "alconsito", "burrero", etcétera. La misma forma de referirse a los "contrarios", así como la ortografía que se difunde tiene un efecto importante en términos performativos. La escritura es una dramatización de la violencia centrada fundamentalmente en informar; tiene un carácter perlocucionario. Todos estas categorías constituyen representaciones culturales entre las personas de México relativas al crimen organizado, es decir, forman parte de lo que se ha llamado el "campo de guerra" donde "los criminales hacen de su planificación y aplanamiento del espacio y el tiempo un tipo de desmesura peculiar: lo dotan con sus propios simbolismos, contenidos, mitos, imágenes, iconos, representaciones" (González-Rodríguez, 2014: 85).

A su modo y estilo, se aprecia que uno de los principales objetivos del mensaje es alertar tanto al grupo contrario como a la población en general para que tomen precauciones: se trata de una

advertencia de un peligro inminente en lugares indefinidos. La otredad es ubicada en los espacios indefinidos. La importancia de la fórmula propuesta por Allport y Postman (1946), consistente en multiplicar la importancia de la información por la ambigüedad de la misma, permite entender por qué los rumores de pánico como éste adquieren alta relevancia. Sin duda, la aceptación de rumores de pánico tiene que ver con las características de las redes sociales y la rapidez con la que se difunde. Es decir, la información que circula en las redes sociales no se concentra en un punto para difundirse, sino que se difunde gracias a la interacción de los usuarios de las redes sociales -sin importar que tengan pocos amigos- con los *hubs*, es decir, con la información disponible para cualquier usuario de alguna de las redes sociales (Doer, Fouz & Friedrich, 2012).

Los rumores de pánico que se difunden en las redes sociales reproducen las mismas situaciones de masacres y atentados que se han presentado en las principales ciudades de Chihuahua por más de diez años. Por ejemplo, hace unos meses -26 de octubre de 2018- se difundieron por Facebook narcomensajes amenazando que "rodarían cabezas y lenguas". Después de las amenazas se encontraron cuatro hieleras con cabezas humanas y preguntaban, por la misma red social, si "chihuahua o a la madera?", es decir, los mismos homicidas preguntaban por Facebook, de manera abierta, a qué ciudad mandaban los restos humanos: a la ciudad de Chihuahua o a la ciudad de Madera<sup>17</sup>. Además de las amenazas a los integrantes de otros grupos criminales y a la población en general, estos narcomensajes van dirigidos a las autoridades para denunciar complicidades y corrupción<sup>18</sup>.

El *performance* de estos mensajes va acompañado de formas irreverentes en términos sintácticos y gramaticales; es un lenguaje transgresor, ambiguo y provocativo: se emplean palabras alisonantes sin importar la redacción; se destaca el uso de mayúsculas de nombres importantes en el tráfico de drogas y la criminalidad, además de utilizar con demasiada frecuencia signos de admiración (cometiéndolos errores ortográficos). Las distintas formas de nombrar la muerte violenta remite al exceso que ha definido a la guerra contra el



narco. Quizá estas características sean suficientes para ubicarlos, como lo hace Moulin, en las "fronteras del lenguaje", en donde los "otros", que no han tenido voz, se hacen escuchar para nombrar lo inefable (Moulin, 2010).

Volviendo al contenido del narcomensaje del 2015, es evidente que se ubica en las fronteras del lenguaje; se mantiene en un intersticio que separa lo verídico de la ficción. Los autores (o autor) del rumor de pánico parecen conscientes de este límite entre lo creíble y lo no creíble; entre lo falso y lo verdadero. Pero el mensaje aclara que no se trata de un "juego": "No tomes a la lijera el comunicado, te advertimos que no estamos jugando!!! vamos a torturar, matar y descuartizar a los putos del Golfo y las perras del Cartel de los Zetas junto con Jaliscas y todos aquellos que quieran meterse en nuestro territorio de paso, no perdonaremos a nadie...". El éxito de los comunicados se debe a la referencia de hechos que acontecen en la vida cotidiana; los encobijados en las orillas de la carretera no son simplemente una alusión a lo que podría suceder; se trata de una práctica utilizada para deshacerse de los rivales en el tráfico de drogas.

En esta insistencia del *performance* del rumor, los espacios que se mencionan en el mensaje adquieren mayor relevancia por el peligro y la violencia que se anuncia. En estos espacios es donde la muerte tiene lugar y ahí es donde los "otros" caen. Las orillas de la carretera se convierten en las zonas intersticiales donde todo puede suceder. En este sentido, son los rumores de pánico los que inauguran los espacios liminares. En un momento de paroxismo, "todo el territorio" se convierte en una zona de guerra, de peligro y de miedo.

Las consecuencias en la configuración del espacio urbano son más que evidentes: los toques de queda paralizan el comercio, el turismo y las actividades cotidianas que tienen lugar en las zonas concurridas<sup>19</sup>. Los narcomensajes que se colocan en los principales puentes peatonales como anuncios comerciales son la ocupación física de los rumores de pánico y la instauración de un espacio intersticial; el *performance* del lenguaje del

rumor acompañado de los cuerpos y la violencia de exceso representa lo que Rodrigo Díaz (2008) denominó el "*performance* cultural": el momento en el cual convergen los distintos géneros del *performance* en un drama social que lo actualiza y lo reinventa.

## 5. Conclusiones

La irreverencia de estos mensajes por la indiferencia a las reglas de lo aceptable en términos gramaticales y lógicos es la expresión del *performance* y la posibilidad de configurar y reinventar los espacios de la ciudad de Chihuahua y Ciudad Juárez en espacios liminares. Espacios, finalmente, que comparten el *performance* de los rumores: son ambiguos, inciertos, irreverentes, violentos, anónimos e intersticiales. La capacidad de los rumores para colapsar ciudades enteras es innegable. Un ejemplo de lo anterior ocurrió el 11N de 2008 cuando los habitantes de la ciudad de Chihuahua vivieron una sicosis colectiva. A pesar de los comunicados oficiales que llamaban a no caer en pánico, el drama social ya estaba en su clímax y, por lo tanto, la conformación de un periodo liminal en la ciudad se volvió inevitable.

La ambigüedad, el anonimato y la indeterminación permite a los rumores de pánico ser mensajes exitosos en términos de su propagación y aceptación. Conforme se van transmitiendo tanto en redes sociales como por vía directa de persona a persona, el rumor va incrementando su contagio y no hay nada que pueda revertirlo. La propagación va acompañada de una fuerza perlocucionaria; los rumores de pánico han demostrado que pueden modelar y transformar los espacios de las urbes a semejanza del *performance* que representan: espacios de transgresión, intersticiales, peligrosos e inciertos. Son espacios liminares como expresión del drama social que viven los ciudadanos de estas ciudades norteadas, a pesar de los intentos de coartar la libertad mediante el diseño de fraccionamientos amurallados para proteger a sus ocupantes de la violencia. Las ciudades del norte de México han quedado marcadas -de mane-

ra simbólica- por este drama social.

Los actos que anuncian los rumores son diversos. Aluden a lugares solitarios y poco transitados como las orillas de la carretera o la periferia de las ciudades. También pueden ser lugares concurridos como los centros comerciales, bares, puentes peatonales y hasta los mismos fraccionamientos cerrados. Los espacios liminares aludidos (creados) por los rumores de pánico visibilizan los dramas sociales que se viven en estas ciudades; mantienen el recuerdo en la población de que ahí pueden suceder eventos violentos. Son marcas simbólicas del *performance* de la violencia.

## Notas

1. Las narcomantas son cartulinas o pedazos de tela donde los supuestos participantes de los grupos del crimen organizado dejan narcomensajes. El contenido de estos narcomensajes puede estar dirigido a las autoridades del gobierno estatal y federal, a los integrantes de grupos contrarios y/o a la población en general. Usualmente, se colocan junto a los cuerpos de personas asesinadas como parte de un *performance* de la violencia.

2. Crean 'psicosis' en redes sociales por supuesto robo de niños. (9 de abril de 2015). <http://www.larednoticias.com/noticias.cfm?n=154907> Consultado el 2 de julio de 2017.

3. Masacre en Creel municipio de Bocoyna Chihuahua (18 de agosto de 2008). <http://kikka-roja.blogspot.com/2008/08/masacre-en-creel-municipio-de-bocoyna.html>

Consultado el 12 de enero de 2014. Matanza de jóvenes centro de rehabilitación de Ciudad Juárez. Un comando armado irrumpió en un centro de rehabilitación y acabó con la vida de 17 personas del lugar. (3 de septiembre de 2009). <https://www.univision.com/noticias/narcotrafico/matanza-de-jovenes-en-centro-de-rehabilitacion-de-ciudad-juarez> Consultado el 13 de noviembre de 2013. Matan a 14 en fiesta estudiantil de Juárez. (1 de febrero de 2010). *El Universal.com.mx* <http://archivo.eluniversal.com.mx/estados/74607.html> Consultado el 23 de octubre de 2018. Sicarios asesinan a 19 personas en centro de rehabilitación de Chihuahua.

(12 de junio de 2010). <http://notifamaestatal.blogspot.com/2010/06/sicarios-asesinan-19-personas-en-centro.html> Consultado el 24 de mayo de 2014.

4. En el contexto de la guerra contra el narco, el toque de queda es un estado de alerta que hace referencia a la amenaza de perder la vida al salir a las calles de una ciudad. Generalmente se establece un periodo de tiempo específico de peligro, sobre todo durante la noche.

5. Durante el 2008 se puede advertir una búsqueda inusitada en internet sobre toques de queda en Chihuahua. Se puede consultar la incidencia en el buscador Google trends: <https://trends.google.com/trends/explore?date=all&geo=MX-CHH&q=toque%20de%20queda>

6. Los integrantes del grupo delictivo "Gente Nueva", ligado al cártel de Sinaloa, y los integrantes de otros grupos contrarios ligados con "La Línea", del grupo operativo del cártel de Juárez, se disputaban el control de "la plaza" y denunciaban, cada grupo por su lado, de favoritismos por parte de las autoridades estatales y federales.

7. Desmienten "toque de queda" en la ciudad de Chihuahua. (11 de noviembre de 2008). *XHEPL Noticias* <http://www.xepl.com.mx/completa1.php?i=6348> Consultado el 26 de octubre de 2018. Narcosicosis en Chihuahua por amenazas a corporaciones (12 de noviembre de 2008). <http://www.larednoticias.com/noticias.cfm?n=17466> Consultado el 26 de octubre de 2018.

8. Los rumores buscan desestabilizar a la sociedad. (11 de noviembre de 2008). *El Ágora un espacio de libertad*. <http://www.elagora.com.mx/Rumores-buscan-desestabilizar-a-la,9089.html> Consultado el 13 de octubre de 2018.

9. Encuentran cabeza humana en Chihuahua. *El Ágora. Un espacio de libertad* (10 de noviembre de 2008) <http://www.elagora.com.mx/Encuentran-cabeza-humana-en,9045.html> Consultado el 26 de octubre de 2018.

10. Cano, L.C. (11 de noviembre de 2008). Reportan 10 ejecuciones en Chihuahua. *El Universal.mx* <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/554663.html> Consultado el 26 de octubre de 2018.

11. Aparecen en Chihuahua nuevas mantas con amenazas al gobernador Reyes Baeza (24 de julio de 2008). <http://www.jornada.com.mx/2008/07/24/index.php?section=politica&article=014n1pol> Consultado el 26 de octubre de 2018).

12. Ejecutan a directores de Seguridad Pública municipal en Chihuahua y Michoacán. (13 de noviembre de 2008). *La Jornada.com.mx* <http://www.jornada.com.mx/2008/11/13/index.php?section=politica&article=014n1pol> Consultado el 23 de octubre de 2018.

13. Narcoviolencia desata psicosis colectiva. (12 de noviembre de 2008). *El Universal.com.mx* <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/554991.html> Consultado el 26 de octubre de 2018.

14. Estas características y las consecuencias emocionales en un grupo determinado se pueden advertir con los rumores de pánico en torno al contagio de enfermedades desconocidas. Hace algunos años, por ejemplo, se difundían innumerables rumores de pánico sobre el VIH/SIDA causando angustia y miedo por el desconocimiento de la transmisión de la enfermedad (Cortazar Rodríguez, 2008; Heller, 2015). Otro caso más concreto ocurrió en México en 2009, cuando se difundieron rumores de pánico relacionados con el contagio de influenza A H1N1 (Fernández Poncela, 2012).

15. Se respeta la ortografía del documento transmitido en la red social para evidenciar las características de la

información y el uso del lenguaje.

16. Circula mensaje en WhatsApp donde se advierte que habrá toque de queda por parte del narco. (19 de abril de 2016). <http://chihuahuanoticias.com/?p=120758> Consultado el 10 de octubre de 2017.

17. 'Rodarían cabezas y lenguas'... en Madera. (6 de diciembre de 2018). *calibre800.noticias.com* [http://calibre800noticias.com/index.php/2018/12/06/rodarian-cabezas-y-lenguas-en-madera/?fbclid=IwAR1Fc\\_GUubgpgj56OlpghsVn4JQCzAt2B6eYKlFwYwVKWH4t-dD2uLiKkrY](http://calibre800noticias.com/index.php/2018/12/06/rodarian-cabezas-y-lenguas-en-madera/?fbclid=IwAR1Fc_GUubgpgj56OlpghsVn4JQCzAt2B6eYKlFwYwVKWH4t-dD2uLiKkrY) Consultado el 8 de diciembre de 2018.

18. Narcomensajes en redes sociales ponen al descubierto corrupción de la SEMAR. (5 de enero de 2018). *Alminutoinformativo.wordpress.com* <https://alminutoinformativo.wordpress.com/2018/01/05/narcomensaje-en-redes-sociales-pone-al-descubierto-corrupcion-en-la-semar/> Consultado el 8 de diciembre de 2018.

19. Es común que en Estados Unidos se emitan alertas para viajar a México afectando el turismo y el comercio. Estados Unidos renueva la alerta de viaje a México por violencia (16 de julio de 2010). *Expansión.mx* <https://expansion.mx/nacional/2010/07/16/estados-unidos-renueva-la-alerta-de-viaje-a-mexico-por-violencia> Consultado el 23 de octubre de 2018.

## Referencias Bibliográficas

- Allport, G. W. & Postman, L. (1946). An analysis of rumor. *Public Opinion Quarterly*, 10 (4): 501-517
- Astueta, L. (2016). Un análisis de la evolución del crimen organizado en México a través de los narcomensajes. *Cuadernos de Trabajo del Monitor del Programa de Política de Drogas/ Centro de Investigación y Docencia Económicas Aguascalientes* 20: 1-32. Recuperado de [http://ppd.cide.edu/documents/302668/0/20\\_CIDEF.pdf](http://ppd.cide.edu/documents/302668/0/20_CIDEF.pdf)
- Austin, J. L. (1962). *How to do Thinks with Words*. Gran Bretaña: Oxford University Press.
- Azaola, E. (2012). La violencia de hoy, las violencias de siempre. *Desacatos*, 13 (3):13-32.
- Bhavnani, R., Findley, M. G. & Kuklinski, J. H. (2009). Rumor Dynamics in Ethnic Violence. *Journal of Politics*, 71 (3): 876-892
- Blair, M. E. (2004). *Muertes violentas*. La teatralización del exceso. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Chalk, P.(2011). *The Latin American Drug Trade. Scope, Dimensions, Impact, and Response*, California: RAND Corporation. Recuperado de [https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2011/RAND\\_MG1076.pdf](https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/monographs/2011/RAND_MG1076.pdf)
- Chávez-Echavarría, O. (2008,). Investigarán "a fondo" origen de rumores. Llama Gobernador a no caer en pánico. *El Diario Chihuahua*, 13 de noviembre, p. 4
- Coleman, E. G. (2010). Ethnographic Approaches to Digital Media. *Annual Review of Anthropology* 39: 487-505. DOI: 10.1146/annurev.anthro.012809.104945
- Cortazar-Rodríguez, F. J. (2008). Esperando a los bárbaros: leyendas urbanas, rumores e imaginarios sobre la violencia en las ciudades. *Comunicación y Sociedad* 9: 59-93.
- Crystal, D. (2004). *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Das, V.(2007). *Life and Words: Violence and the descent into the ordinary*. Berkeley: University of California Press.
- Díaz, R. (2008). La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance. *Nueva Antropología* 21 (69): 33-59.
- DiFonzo, N. (2008). *The Watercooler Effect: A Psychologist Explores the Extraordinary Power of Rumors*. Nueva York: Penguin.
- DiFonzo, N. & Bordia P. (2007). *Rumor psychology: Social and organizational approaches*. Washington, DC: American Psychological Association.
- Doer, B., Fouz, M. & Friedrich, T. (2012). Why Rumors Spread So Quickly in Social Networks. *Communications of the ACM* 55 (6): 70-75 DOI:10.1145/2184319.2184338
- Escalante-Gonzalbo, F. (2011). Homicidios 2008-2009. La muerte tiene permiso. *Nexos* 34 (397): 36-49. Recuperado de <http://www.nexos.com.mx/?p=14089>
- Fernández-Poncela, A. M. (2012). Psicología de masas, identidad social, epidemias y rumores: la influenza en México. *Sociológica* 27(76): 189-230.
- González -Rodríguez, S. (2014). *Campo de guerra*. Barcelona: Anagrama.
- Guerin, B. & Miyazaqui, Y. (2006). Analyzing Rumors, Gossip, and Urban Legends through their Conversational Properties. *The Psychology Record* 56: 23-34.
- Heller, J. (2015). Rumors and Realities: Making Sense of HIV/AIDS Conspiracy Narratives and Contemporary Legends. *American Journal of Public Health* 105 (1): 43-50 DOI: 10.2105/AJPH. 2014.302284.
- INEGI (2015). Estadísticas de mortandad <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/registros/vitales/mortalidad/>
- Kapferer, J-N. (1990). *Rumors: Uses, Interpretations, and Images*. New Brunswick, NT, Transaction.
- Knnap, R. H. (1944). A Psychology of rumor. *The Public Opinion Quarterly*, 8 (1): 22-37.
- Martin, C. (2012). Categorization of Narcomessages in Mexico: An Appraisal of the Attempts to Influence Public Perception and Policy Actions. *Studies in Conflict & Terrorism*, 35:76-93.
- Moulin, C. (2010). Border Languages: Rumors and (Dis)Placements of (Inter)National Politics. *Alternatives: Global, Local, Political*, 35 (4): 347-371.
- Paniagua-Vázquez, A. (2012). "Para los que no creyeron... y para los que siguen sin creer...". El discurso como herramienta de poder entre la relación Estado - Sociedad - Crimen Organizado en Ciudad Juárez. Un análisis. *Prisma Social* 8: 187-217. Recuperado de: <http://udg.redalyc.org/articulo.oa?id=353744580007>
- Rosnow, R. L. (1991). Inside Rumor. A personal journal. *American Psychologist* 46: 484-496.

- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Shibutani, T. (1966). *Improvised News: A Sociological Study of Rumor*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Sunstein, C. R. (2011). *Rumorología. Cómo se difunden las falsedades, por qué las creemos y qué hacer contra ellas*. Barcelona: Debate.
- Thomas, S. A. (2007). Lies, damn lies, and rumors: an analysis of collective efficacy, rumors, and fear in the wake of Katrina. *Sociological Spectrum* 27 (6): 679-703.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Publications.
- Van Dijk, T. (2012). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. México: Gedisa.
- Whitehead, N.L. & Wesch, M. (2009). Human no More. Digital Subjectivities in a Post-Human Anthropology. *Anthropology News: In Focus*.

#### ▾ Sobre el autor

**Andrés Oseguera-Montiel** tiene un doctorado en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana- Unidad Iztapalapa y por la Université Paris 7 Diderot. Es profesor-investigador de la Escuela de Antropología e Historia del Norte de México del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Es co-editor de *Cognición social y evolución. Aproximaciones desde el norte de México* (INAH, 2018).

#### ▾ ¿Cómo citar?

Oseguera-Montiel, A. (2018). Performance de los narcomensajes: los rumores de pánico en las ciudades del norte de México. *Comunicación y Medios*, (38), 152-163.



# Pintando los muros: intervenciones visuales en el espacio público de la periferia de Buenos Aires

## *Painting the walls: visual interventions in the public space of the periphery of Buenos Aires*

**Martín Biaggini**

Universidad Nacional Arturo Jauretche, Buenos Aires, Argentina.  
martinbia@hotmail.com

---

### Resumen

El presente trabajo es resultado de la primera etapa de investigación sobre el campo de la cultura visual de intervención en el espacio público, en el conurbano bonaerense. El estudio exploratorio descriptivo se enmarca en el caso del municipio de la Matanza, donde se observa una pluralidad de manifestaciones visuales a través de las cuales diversos agentes procuran hacerse representar en el espacio: la calle es el lugar de un conflicto territorial/espacial y los muros el lugar en el cual una disputa se manifiesta en el plano de las imágenes, a través de la manipulación, la acumulación y la superposición de indicios visuales. Proponemos la noción de capital visual para enfocar las estrategias y tácticas de visibilidad llevadas adelante por los diferentes actores sociales en la disputa de poder de la calle como lugar, y poder realizar así una clasificación inicial de estas prácticas.

### Palabras clave

Murales, graffiti, imaginarios urbanos, comunicación visual, periferia.

### Abstract

*The present work is the result of the first stage of research on the field of visual culture of intervention in the public space, in the Buenos Aires conurbano. The descriptive exploratory study is framed in the case of the municipality of La Matanza, where a plurality of visual manifestations are observed through which various agents try to be represented in the space: the street is the place of a territorial / spatial conflict and the walls the place in which a dispute manifests itself in the plane of images, through manipulation, accumulation and superposition of visual cues. We propose the notion of visual capital to focus on the strategies and tactics of visibility carried out by the different social actors in the dispute over the power of the street as a place, and thus be able to carry out an initial classification of these practices.*

### Keywords

*Murals, graffiti, urban imaginaries, visual communication, periphery.*

## 1. Introducción

En la República Argentina, con la recuperación de la democracia en 1983 comenzaron a resurgir y desarrollarse diversas prácticas artísticas y políticas en el espacio público que antes estaban vedadas. Con una amplia variedad de obras, autores y técnicas, sumándose a las nuevas formas de arte y comunicación pública, comenzaron a aparecer en las calles estenciles, arte urbano, *graffitis*, gigantografías e intervenciones de diversa índole. Estas prácticas, subalternas al "mundo del arte" establecido o hegemónico (Danto, 1997), denotan una brecha cada vez más amplia entre ambos, y generan atención por parte de los públicos en general y se encuadran dentro de lo que algunos teóricos llaman "arte popular" (Escobar, 2014). En ese sentido es posible visualizar estas intervenciones como una práctica artística y discursiva que se apropia diferencialmente de la ciudad para la producción y reproducción de discursos sociales alternativos (Reguillo, 1998). Estas experiencias buscan generar una reapropiación del espacio urbano, al mismo tiempo que producen una transgresión en el espacio público (Reguillo, 2000). Estas formas de reapropiación, motivadas por un "tener algo para decir", sucede mediante de impresiones artísticas (algunas textuales, otras puramente pictóricas, basadas en diferentes técnicas) instalándose como discursos que dialogan sobre temas como el orden institucional actual, las tendencias del consumo, el uso que se ejerce de las ciudades, y el sentido simbólico de la vida misma.

El arte como vehículo de expresión adquiere en los barrios del conurbano la oportunidad de poder decir de manera personal o colectiva aquello que acontece, que duele, que emociona, que se denuncia. La esencia del conurbano es la heterogeneidad de su gente y sus prácticas, la vida misma que no descansa. Donde esa masa se mueve: el barrio, las iglesias, la esquina, el club y la escuela. El presente texto entonces, pretende realizar una primera aproximación exploratoria y descriptiva a este tipo de prácticas en los muros dentro del partido de la Matanza y realiza una clasificación inicial.

## 2. Marco metodológico

Para el abordaje del análisis de las intervenciones visuales en los muros del partido de La Matanza se utilizó un enfoque cualitativo, exploratorio y descriptivo. Los estudios exploratorios en pocas ocasiones constituyen un fin en sí mismos, "por lo general determinan tendencias, identifican relaciones potenciales entre variables y establecen el 'tono' de investigaciones posteriores más rigurosas" (Danhke & Fernández, 1989). El presente caso representa las primeras aproximaciones a las intervenciones visuales en paredes del partido de La Matanza. De esta manera se intenta generar un conocimiento que permita aportar a las investigaciones del tema. Por otra parte, la investigación sigue una lógica descriptiva, pues "busca especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que esté sometido al análisis" (Danhke en Hernández, Fernández & Baptista, 1991: 60). Recurrimos a observaciones *in situ* y entrevistas en profundidad a los autores de las diversas manifestaciones observadas. Las visitas *in situ* permitieron observar las intervenciones en su concreción espacial y territorial, las cuales fueron fotografiadas para luego realizar su clasificación y análisis, en cambio las entrevistas contribuyeron a entender en lo personal estas expresiones que están irrumpiendo en el espacio urbano. Esta investigación se enfoca en una muestra de 100 fotografías de intervenciones visuales realizadas en las paredes en el partido de La Matanza, durante el primer semestre de 2017.

## 3. Marco Teórico

No son muchas las publicaciones sobre las intervenciones visuales en muros del conurbano. Si bien encontramos algunas fuentes sobre *graffitties* y muralismo en la Ciudad de Buenos como la de Gomez Aquino (2009) que conforma una publicación de imágenes de muro de la ciudad intervenidos; Gandara (2015), aborda semióticamente los *graffitis* de Buenos Aires; y

Ruiz (2008), edición en inglés con numerosas fotografías y contexto; en el caso del conurbano de Buenos Aires la situación no es la misma. En esta línea podemos mencionar el libro editado por la Universidad Nacional de Lanus *Comunicación visual no convencional en la zona sur del conurbano bonaerense* (Pedroza et al., 2014), resultado de la investigación homónima realizada durante los años 2010/12 y la compilación de textos *Paredes del Conurbano* (Banga, Biaggini, Luciani & Murua, 2018), que reúne ensayos de distintos autores sobre los usos artísticos de las paredes en dicho territorio.

### 3.1 Pintar las paredes

El ser humano ha pintado y grabado sobre los muros desde épocas prehistóricas (Gubern, 1999). Escribir los muros con reclamos políticos es un hecho de origen ancestral que se puede rastrear en los muros romanos con la sátira popular contra el poder (Kozak, 2004). Los muros fueron siempre escenario de comunicación en el espacio público.

Como enuncia Armando Silva-Téllez, los estudios sobre el *graffiti* y arte urbano habrían servido de base teórico metodológica de lo que hoy son los análisis de los imaginarios urbanos (Silva-Téllez, 2006). Por ese motivo, si bien se llevó a cabo una primera búsqueda teórica a partir de autores que trabajan el tema como Claudia Kozak y Armando Silva-Téllez, la búsqueda de artistas y muros en el partido de la Matanza se trabajó de manera exploratoria y descriptiva, para luego realizar una clasificación inicial.

### 3.2. El municipio de La Matanza

El Área Metropolitana de Buenos Aires es una de las concentraciones urbanas más grandes del mundo, que está conformada por la Ciudad de Buenos Aires y los municipios que la rodean en la provincia de Buenos Aires, República Argentina. Entre ellos, se destaca por su densidad demográfica y potencial industrial, el partido de La Matanza, de 325,71 km<sup>2</sup> de superficie y con una población estimada según último Censo (2010) en 1.775.816 habitantes. Ubicada en la zona oeste del Gran Buenos Aires, La Matanza

es el único municipio del conurbano que abarca los tres cordones urbanos. Las primeras poblaciones datan de la segunda mitad del siglo XIX, pero este vasto espacio fue ocupado por un proceso de urbanización acelerado en poco más de 50 años y se puede afirmar que, salvo en tres localidades en donde se preservan amplias zonas aún no urbanizadas, en el resto la densidad de población muestra un patrón de ocupación de viviendas en una única planta con densidades de población que van desde 3.000 a 8.000 habitantes por km<sup>2</sup>, dando al territorio características netamente urbanas.

El uso de muros para intervenciones visuales en La Matanza, se puede rastrear en las primeras pintadas políticas o pegada de afiches con motivo de promoción. En los años setenta esta forma de expresión pintada formará parte de un subgénero: la prensa partidaria en los muros, que ante la censura imperante buscaba llegar a la gente de alguna manera.

**Figura 1.** Almacén familia Vega, La Matanza, circa 1935. Nótese afiche pegado en el frente anunciando *show* del bandoneonista Antonio Maggio.



Este subgénero fue evolucionando hasta convertirse en uno de los métodos comunicacionales por excelencia para la militancia política. Los grupos encargados sistematizan el trabajo: un vehículo, el chofer y campana<sup>1</sup>, los "realizadores" y la clandestinidad de la noche.



**Figura 2.** Villa Insuperable. Paredes pintadas con slogans políticos. Inicios de 1970.



Fuente: Foto de Fito Correa.

Pero la aplicación de políticas neoliberales que ocasionó una ruptura social, dio origen a una multiplicidad de prácticas de resistencia. Entre ellas, la reaparición de colectivos culturales y artísticos que comenzaron a fusionarse con organizaciones concretas de lucha popular. Frente a la desesperanza y el individualismo exacerbado, surgieron nuevos modos de producir y diversas propuestas a partir del trabajo en grupo o colectivo, y la socialización de estas prácticas con otros actores, no estando ajenos los del campo artístico. Estas prácticas no se reducen solamente a los temas de sus discursos, sino que tiene relación con el modo de producción (individual o colectivo) y de intervención (en el espacio público, en el espacio institucional, etcétera), la materialidad con que se configura la obra y la circulación de las mismas. Para Russo (2005) las prácticas artísticas colectivas a través de la intervención callejera proponen una participación activa, una crítica a la institucio-

nalidad y un campo para ejercitar solidaridades entre movimientos sociales y artísticos.

De esta manera las paredes se convierten en un espacio alternativo de expresión: "La calle (...) es la forma alternativa y subversiva de los medios de comunicación de masas" (Baudrillard, 1972). En ese espacio la inmediatez del intercambio hace que las distancias entre emisor/receptor se convierta en un interés mutuo por el diálogo espontáneo. Para Baudrillard (1980) la ciudad, que en sus orígenes concentraba las fuerzas del trabajo físico, es hoy en día la industria del signo, donde el Estado establece una semántica mediante la cual controla el espacio colectivo, y su retórica obtiene el derecho al poder. "El Estado posmoderno es, por lo tanto, una semiocracia, sin embargo, utilizando la terminología de Baudrillard (*Simulacres et simulation*), el Estado maneja signos vacuos que simulan significaciones inoperan-

tes" (Gabbay, 2013) En ese sentido, si la clave del control social del Estado reside en el signo, las intervenciones visuales en paredes buscan la desestabilización, la deconstrucción y la denuncia del simulacro semántico.

#### 4. Primera clasificación de las intervenciones visuales

Según el primer análisis de los muros y tomando en cuenta la génesis de la comunicación (si se origina en el artista, comunicador o si es por encargo), podemos clasificar a los mismos en dos categorías: (a) Paredes pintadas por sus propios autores originadores de la idea; (b) Paredes pintadas a pedido o por encargo.

Si bien esta primera clasificación es útil a la hora de entender los procesos sociales que llevan a la realización de las pintadas, realizamos una segunda clasificación, esta vez centrada en los usos dados por los actores de las prácticas de comunicación visual en paredes en los siguientes géneros: muralismo, *stencil*, *graffiti* (en cuanto a los autores como comunicadores), caídos (murales realizados a pedido por familiares y amigos de jóvenes fallecidos), y sumamos dos categorías temáticas, que si bien se enmarcan en el género muralismo, que llaman la atención por lo reiterado de su uso: muralismo educativo y malvinas.

##### 4.1 Muralismo

En el municipio de La Matanza podemos encontrar gran variedad de agrupaciones o colectivos muralistas y de arte callejero como Zaguán al Sur, Matanza Nómada, Cruz del Sur; y a muralistas como Lucas Quinto, Rocio Toppetti, Daniel Taccone, Caldara (oriundo de Ciudadela pero con gran actividad en la zona), Julian Crigna, Ariel Calo, Andrés Fuschetto, Pablo Ramírez Arnol (hoy radicado en India) y Héctor "el negro" Contreras por solo nombrar algunos. Si bien no pudimos reconocer orígenes históricos de esta práctica en el territorio estudia-

do (elemento a abordar en futuras etapas de la investigación), podemos mencionar que el artista visual y muralista argentino Juan Carlos Castagnino -quien junto a A. Berni, L. Spilimbergo y el mexicano Siqueiros realizó el mural "Ejercicio plástico" en la quinta de Natalio Botana, y es uno de los pioneros en el muralismo argentino- habitó en La Matanza gran parte de su vida, en donde poseía un atelier que utilizó para dictar clases y pintar (Biaggini, 2014).

Los murales identificados en el presente análisis, generan en los barrios un segundo sentido de lectura. Los muros dejan su función de límite divisorio, y pasan a ser soportes para plasmar un discurso conformado por imágenes, textos y colores. Pero utilizar un muro como soporte es también un discurso en sí mismo. Por este motivo es que se afirma que el arte público es una práctica existente en el escenario como proceso comunicativo. Los muros elegidos se ubican en sectores de tránsito de público: frente a plazas, estaciones de trenes, edificios públicos, escuelas, o simplemente calles y avenidas de mucho tránsito.

**Figura 3.** El muralista Santiago Vilas en el Club Querandés de Ciudad Evita.



Fuente: Foto del autor.



Uno de los muralistas más importantes del municipio, no sólo por su trayectoria sino por lo cuantioso de su producción, es Santiago Vilas. Su inclinación por el arte visual comenzó en la escuela primaria, cuando su mala conducta como alumno era apaciguada por actividades artísticas encargadas por sus docentes, ya que se destacaba por sus dibujos. En el barrio conoce a Pedro Casarino, vecino de Tapiales, quien se encargaba de hacer las escenografías del grupo teatral local y había estudiado en la Escuela de Arte Manuel Belgrano. Ahí Santiago conoce la formación artística. Su militancia política dentro del movimiento peronista y el origen obrero de su familia marcará la temática de su obra. Los murales realizados por Santiago y su colectivo Zaguán al Sur desde la recuperación de la democracia, pueden ser visto en estaciones de trenes, edificios oficiales, cárceles, barrios, clubes y escuelas.

Su iconografía representa elementos de la cultura popular (el pan, el sol, la mano de los trabajadores, el fútbol, la bandera, los pueblos originarios, etcétera), como así también personajes de neta raigambre popular: Evita, Rodolfo Kusch, Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, entre otros. En el contexto del actual gobierno argentino (2015-2019), caracterizado por la implementación de políticas neoliberales y recortes económicos en cuanto al presupuesto de educación y salud, sumado a una marcada flexibilización laboral y la consiguiente pérdida de derechos para la población, y que ocasionó diversas marchas y reclamos en el espacio público por los sectores sociales más vulnerados, la obra de Santiago comenzó a alternar la realización de murales en distintas paredes públicas con la realización de lo que él denomina "trapos militantes". Este nuevo estilo consiste en la realización de murales "móviles" realizados en soportes de tela (trapos) para poder ser trasladados y expuestos en las distintas marchas de reclamos políticos y sociales que se vienen realizando desde 2015. Esta nueva etapa resignifica el uso del espacio público, y crea la necesidad de poder llevar el discurso artístico a las calles y poder hacerlo móvil. En ese sentido el discurso deja de ser estático y "marcha" como reclamo.

**Figura 4.** Mural de Lucas Quinto y Ariel Calo, San Justo.



Fuente: Foto del autor.

**Figura 5.** Mural de Julian Crigna, Villa Celina.



Fuente: Foto del autor.

## 4.2. Recordando a los caídos

Los protagonistas del arte social son los hombres y las mujeres que viven y pintan su historia (Saul, 1972). Para estos actores sociales el muralismo pasa a ser un documento histórico en el que se conoce y reconoce su historia. Las paredes pintadas recuerdan, mantienen vivo lo que no se resigna a quedar en el pasado. Uno de los elementos que conforman este registro son los murales a los jóvenes caídos; adolescentes del barrio que fueron muertos en manos de la policía en su amplia mayoría en accidentes o tragedias. Estos murales conformados por la imagen en primer plano del caído, alguna frase conmemorativa y el nombre del difunto, se imprimen generalmente en lugares simbólicos para los transeúntes. Ya sea la "esquina" en la que se "paraba o juntaba" con el caído, o alguna pared central del barrio. En ese sentido Luciani expone:

La muerte, entendida como fenómeno social y cultural, encuentra en los murales de homenaje póstumo un campo a través del cual se despliegan creencias, prácticas rituales, representaciones en torno a las ideas de juventud, muerte, delito, injusticia y olvido que se combinan a través de dimensiones materiales y simbólicas. El retrato emplazado en los lugares de pertenencia del joven fallecido se ofrecerá como sustituto mágico a la ausencia física (en Banga et al., 2018).

Este tipo de murales es encargado y pagado por los familiares o amigos del difunto a diversos artistas que se dedican a esta actividad. Entre los más destacados podemos mencionar a Víctor Marley del barrio de Villa Celina y Mauricio Pepey "Uasen" del barrio de González Catan.

**Figura 6.** Barrio 22 de enero. La Matanza. Autor: Manny.



Fuente: Foto del autor.

Uno de los acontecimientos que reconfiguró este tipo de prácticas fue la llamada "Tragedia de Cromañón". El 30 de diciembre del año 2004 se incendió un local destinado a shows de música en vivo, ubicado en el barrio de Once (Ciudad de Buenos Aires), denominado "República Cromañón" regentado por el empresario Omar Chaban. Ese día tocaba en vivo el grupo de rock Callejeros, del cual muchos de sus integrantes eran oriundos de La Matanza. La tragedia de Cromañón dejó un saldo de 194 muertos y al menos 1.432 heridos, muchos de ellos vecinos locales. El hecho marcó definitivamente a la zona, la cual comenzó a retratar la imagen de los caídos en distintas esquinas de Villa Celina, Villa Madero y Gonzalez Catan entre otros barrios.

**Figura 7.** Barrio Puerta de Hierro. La Matanza.



Fuente: Foto del autor.

**Figura 8.** Mural realizado en las paredes del barrio Vicente Lopez en Villa Celina por el Movimiento Popular La Dignidad en honor al militante Dario Julian, conocido como "Iki", asesinado en 2017. Autora: Lorena Itati Galarza.



Fuente: Foto del autor.

### 4.3. Murales y educación

La carpeta o el cuaderno de clase constituyen un espacio de escritura privilegiado en el proceso educativo. Pero distintas renovaciones pedagógicas desde fines de siglo XIX en adelante colocaron al alumno en el centro de interés. Así comenzaron a aparecer otros espacios de pro-



ducción simbólica, que a diferencia del primero transitan el camino de las identificaciones colectivas (Beltran, 2014). Realizar un mural en las paredes de la escuela o del barrio es una actividad artística inclusiva donde los jóvenes o niños se adueñan de un espacio que les es propio durante muchas horas de su vida. Las imágenes y sus historias, cobrarán autenticidad en la realización, que más allá de embellecer a través de los colores y formas, apunta a una lectura multidisciplinaria y a una forma de expresión.

Este proceso de diálogo intercultural encierra valor representativo en el desarrollo de los procesos de integración, de identificación y de protagonismo social de los jóvenes en la escuela. En ese contexto, la Dirección General de Escuelas propuso para los festejos del bicentenario de la revolución de mayo, el 25 de mayo en el 2010, se trabajara el muralismo desde las escuelas. Se conformaron talleres para que los docentes de las escuelas aprendieran diferentes técnicas, incluyendo las más modernas como, por ejemplo, el mosaiquismo. Esta propuesta multiplicó los proyectos de muralismo en y por escuelas en todo el distrito.

**Figura 9.** Mural en escuela 9 de Villa Madero. Foto:



Fuente: Mariano Ducrey.

#### 4.4. Paredes y Malvinas

La guerra de Malvinas y sus protagonistas manifiestan otro tema recurrente en las paredes de La Matanza. Muchos proyectos (la mayoría escolares) recuerdan este hecho o a sus protagonistas. Si bien son muchos los ex combatientes y

caídos oriundos de este municipio en la guerra de Malvinas (Juan Rava, Sergio Medina, Ricardo Sánchez, entre otros), se destacó el maestro soldado Julio Cao quien fuera como voluntario a las islas. Su figura (y algunos elementos que lo identifican, como la famosa carta que envió desde las islas a sus alumnos, o el guardapolvo blanco con el que trabajaba) fue temática de diversos murales a lo largo de todo este territorio. Encontramos estas representaciones plasmadas en los murales de la estación del tren Belgrano Sur (Estación Laferrere, realizado por Santiago Vilas), en los murales de las escuelas número 129 de González Catán, número 38 de Villa Madero, y en el mural realizado por Lucas Quinto "La Matanza tiene héroes" en el Club Defensores de Junín (2016), entre otros.

**Figura 10.** Mural Escuela Nro. 129, González Catan. Trabajo realizado por docentes y dirigido por V. Gómez.



Fuente: Foto E. Gonzalez.

**Figura 11.** Estacion G. de Laferrere. Autor: Santiago Vilas.



Fuente: Foto del autor.

#### 4.5. Hip Hop y Graffitis

La llegada de la sociedad postindustrial en la última mitad del siglo XX modifica notoriamente

las prácticas sociales establecidas. Se debilitan los lazos colectivos y se pierde el espacio público como lugar de encuentro entre otros. En las ciudades capitales de la Argentina y en particular en la Región Metropolitana de Buenos Aires en ese periodo se evidencia una despreocupación hacia la creación de los espacios públicos. Se los reemplaza por *shoppings*, centros de recreación y deportes, centros de exposiciones, parques temáticos, etcétera (Perahia, 2007). En todo el mundo aparecen discursos y prácticas de desarraigo y fragmentación (García-Delgado & Ruiz, 2013). En este contexto, surgen las primeras evidencias del *graffiti* moderno en las pintadas del Mayo francés de 1968 y los *graffitis* neoyorquinos en subtes y barrios marginales durante la década del '70 (Kozak, 2004). Estas pintadas iniciales nacieron con las firmas de los *graffiteros* (*tags*). En un primer momento lo único importante era la cantidad, ya que cuantos más *graffitis* tenían, más populares eran. Lo fundamental era dejarse ver (*getting up*). No importaba si era tren, pared o persiana. El objetivo era que en su *tag* figurara la mayor cantidad de veces posible. Hacia fines de los sesenta y principios de los setenta, en Nueva York, algunos adolescentes de barrios marginales (aunque no siempre) empezaron a circular por toda la ciudad inscribiendo sus nombres o apodos junto al número de la calle donde vivían. Estas inscripciones equivalían a una especie de firma personal (en la jerga: *tag*) (Kozak, 2004).

Con el estreno en Argentina de los films estadounidenses *Breakdance* (1983), *Breakdance 2* (1984) y *Beat Street* (1984), estas prácticas culturales originarias de Estados Unidos denominadas Hip Hop comenzarán a instalarse en nuestro país (Seman en Zaraga & Ronconi, 2017). Muy pronto los cuatro elementos del Hip Hop (el rap, el dj, el *break* y el *graffiti*) serán tomados por numerosos jóvenes como elemento de identidad y expresión. Particularmente en la zona oeste del gran Buenos Aires comienzan a aparecer cultores de estas prácticas (Mike Dee, Roma y Frost en Morón, Dj Fanky y DJ Bart en La Matanza, entre otros), quienes organizan reuniones informales intentando abordar estas nuevas prácticas (Alvarez-Nuñez, 2007). Estos nuevos exponentes se organizan en grupos denomi-

nados *Crew*, los cuales abordan los elementos del Hip Hop en toda su potencia. La pertenencia social a estos colectivos, ayuda a definir y configurar la identidad personal. Es decir, entre más amplias sean las relaciones o interacciones que tenga el individuo con otros grupos o personas, se va a fortalecer más su identidad. Por ende, formar parte de una *Crew*, compartir el complejo simbólico-cultural que funciona como elemento característico de un grupo, significa compartir un mismo lenguaje y técnica.

El *graffiti* específicamente, servirá de método para marcar territorio en los distintos barrios del partido y recrear el imaginario colectivo para llamar la atención, provocar a la sociedad y buscar un cambio de actitud. Pero desde sus orígenes estos han logrado cierta evolución semántica. A partir del siglo XXI el uso y diseño de palabras es cambiado paulatinamente por íconos.

De esta manera muchos grupos manifiestan sus ideales, sus ilusiones y frustraciones a través de inscripciones que pintan en los muros de su barrio expresando resistencia, disputa y transgresión.

El *graffiti* -una adaptación del italiano del término "pintada"- es una representación de identidades que le ofrece a la ciudad fuertes contenidos políticos, culturales y sociales, y una gran capacidad expresiva mediante colores, íconos y símbolos. Los jóvenes, de este modo, buscan demarcar su territorio, cambiar la fisonomía de un sitio y dar cuenta de su pertenencia, imprimiendo lógicas y mecanismos (Tella & Robledo, 2012)

De ese modo, encontramos en el municipio de La Matanza gran número de *graffiteros* y *crews*: Vándalos (que funcionaron a mediados de la década de 1990), NWK (que funcionaron en la primera década del siglo XXI), y los actuales Dorrego Style (González Catán), Chiko Lokos Crew (Laferrere), ULK (Madero), el Ocho, Jebus, Neoxs y Judaz, entre otros.

De todos los *graffiteros* que comenzaron en La Matanza, podemos destacar a Matías Ezequiel Escobar, de Villa Madero conocido con el seudónimo "Cu4tro", rapero y *graffitero* de la *Crew* ULK, quien dejaría su marca en distintos muros

no sólo del conurbano (Ortelli, 2004). En el año 2018 se estrena en los cines el documental *Estilo Libre* de los realizadores Javier y Juan Zevallós, que relata la vida y obra de Cu4tro.

**Figura 12.** El grafitero Cu4tro frente a uno de sus *graffitis*.



Fuente: Foto del autor.

**Figura 13.** El grafitero Ocho (8) frente a uno de sus *graffitis*.



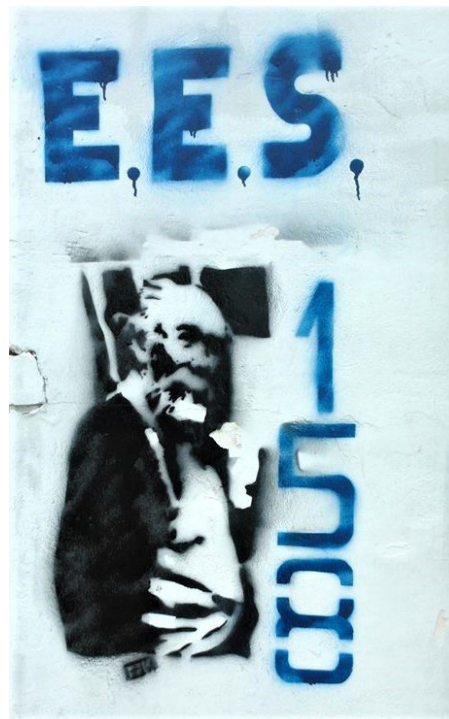
Fuente: Foto del autor.

#### 4.6. Los *stencils* en el arte urbano

La práctica del uso de *stencils* en el espacio público es parte de una tendencia general de las intervenciones urbanas que si bien surgió en la última etapa del siglo XX, cobró mayor importancia a partir de la crisis económica y política de Argentina a fines de 2001. La protesta social masiva desencadenó la puesta en escena de diversos modos de expresión que tomaron a los muros como escenario. El *stencil* es una técnica utilizada durante los años noventa en distintas urbes del mundo por autores anónimos (Banksy en Londres o Mr. Hoffman en Madrid), convir-

tiéndose en los variados dispositivos comunicacionales que invaden el espacio público de Buenos Aires y su conurbano desde el año 2000. Técnicamente es una plantilla recortada, construida con acetatos o radiografías, permitiendo, previa imposición sobre un muro, aplicarle una capa de pintura en aerosol para luego retirar la plantilla y dejar presente la imagen. Esta es una tecnología de bajos recursos, sin embargo, es necesario un saber específico porque la tarea de resolver una síntesis formal legible implica una etapa previa proyectual, considerando las limitaciones del medio en el que sólo se pueden generar imágenes en alto contraste.

**Figura 14.** *Stencil* sobre las paredes de la Escuela Secundaria N°. 158 con la cara del artista plástico Alfredo Zapata.



Fuente: Foto de Gerardo Sanchez.

En el municipio de La Matanza podemos mencionar a modo de ejemplo, el *stencil* con la frase "Todos Somos Villa Celina" que comenzó a pintarse en muros de ese barrio por un grupo de militancia social que buscaba la integración de diversidad de pobladores. El *stencil* con la imagen del artista plástico local Alfredo Zapata, con el cual se pintaron las paredes de la Escuela



Secundaria 158 cuya comunidad educativa luchaba por imponer su nombre al establecimiento (pedido que fue denegado).

Una de esas caras, tal vez la más emblemática, trascendió las paredes del barrio, fue la de Luciano Arruga, adolescente de 16 años detenido y torturado por la policía, y cuyo cuerpo estuvo desaparecido entre el 2009 y 2014. Su cara, convertida en símbolo de reclamo social, se transformó en *stencil* y se viralizó por distintas paredes de todo el territorio nacional.

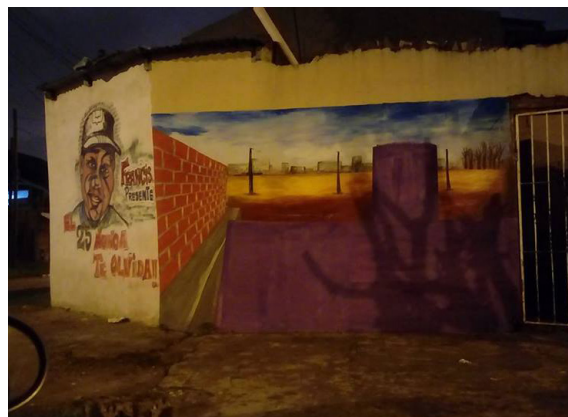
#### 4.8. Cuando los muros molestan

Los muros en el espacio urbano son también un espacio de disputa. Más allá de la territorialidad de cada muro (tanto las agrupaciones políticas como las *Crew* de *graffiteros* entienden cuales son potenciales muros y cuales no), existen cruces y censuras. Son notorios los casos de murales tapados, censurados o que obtuvieron algún tipo de freno en el proceso de su realización. Entre los más destacados podemos nombrar el caso del mural ubicado sobre el frente del Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N° 105 de Ciudad Evita, realizado por artistas locales en el marco del 41 aniversario del golpe cívico militar, y sobre el cual se pintaron las palabras "no" delante de la frase "son 30.000 desaparecidos" y debajo agregaron la frase "son 8 mil. Operativo Independencia" (*Diario Popular*, 2017). Este mensaje se enmarca dentro de una ardua discusión sobre el número de detenidos desaparecidos durante la última dictadura.

Dentro de esta misma línea se intentó tapan el mural temático dedicado a los héroes de Malvinas realizado en la escuela número 38 (diciembre 2016) por un grupo de anónimos que decían pertenecer al Ministerio de Educación de la Nación. Se presentó la denuncia policial correspondiente.

En el barrio de González Catán, un grupo de artistas realizó sobre una pared un mural denunciando los casos de gatillo fácil. Ante la presión policial debió taparse parte del mural.

**Figura 15.** Mural en el barrio de González Catán denunciando "el gatillo fácil". Debí ser tapado ante la presión.



Fuente: Foto anónima.

## 5. Conclusión

La investigación busco realizar una clasificación inicial de la intervención en paredes del territorio comprendido por el municipio de La Matanza. En pleno siglo XXI en el cual, las instituciones tradicionales van perdiendo cada vez más gran parte de la potencia hegemónica que las caracterizaba hasta la segunda mitad del siglo XX, cierto vacío de representación legítima aparece como una de las problemáticas centrales impidiendo la posibilidad de un encuentro colectivo. Esta pérdida ha llevado a varios grupos de artistas y actores urbanos a intervenir estos espacios en búsqueda de representaciones alternativas de los sentidos socialmente válidos en su territorio. Este mecanismo de reapropiación del espacio público es un acto de comunicación que genera la circulación de

sentidos como discursos que convocan a la transformación de los espacios tradicionales; la reutilización y reapropiación de las paredes con el objetivo de darles una nueva función representativa en el espacio, otorgándoles el reconocimiento necesario como procesos de comunicación legítimos. Estas manifestaciones contemporáneas, en su materialidad de *graffitis*, murales, *stencils*, etcétera, resultan siempre de naturaleza comunicativa e invitan al transeúnte a no esquivar la mirada. Demandando cierta atención por parte de la sociedad en general, dando lugar a la contradicción que

genera la aparición de estas pintadas en el espacio en el que son realizadas, es decir, la intervención de la cultura urbana en el lugar físico de la ciudad.

## Notas

1. Campana es la persona encargada de avisar ante la llegada de la policía o algún peligro.

## Referencias Bibliográficas

- Alvarez-Nuñez, G. (2007). *Hip Hop, más que calle*. Buenos Aires: Release.
- Beltran, M. (2014). *Graffitis y otras prácticas en el espacio escolar*. Córdoba: Brujas.
- Banga, F., Biaggini M., Luciani A. & Murua A. (Comps.) (2018). *Paredes del conurbano. Arte, política y territorio*. Buenos Aires: Leviatan.
- Baudrillard J. (1972). *For a critique of the political Economy of the Sign*. San Louis: Telos Press.
- Baudrillard J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas: Monte Ávila.
- Biaggini, M. (2014). *Historia de Villa Insuperable*. Moron: Macedonia.
- Danhke, G. L. & Fernández, C. (comps.). (1989). "Investigación y comunicación". En *La comunicación humana: ciencia social*. México, D.F.: McGraw Hill.
- Danto, A. (1997). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidòs.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones de arte popular*. Buenos Aires: Ariel.
- Gabbay, C. (2013). El fenómeno posgrafiti en Buenos Aires. En *Revista Aisthesis*, 54, Santiago de Chile: Diciembre.
- Gandara, L. (2015). *Graffiti*. Buenos Aires: Eudeba.
- García-Delgado, D. & Ruiz, C. (2013). *El nuevo paradigma*. Algunas reflexiones sobre el cambio epocal. Buenos Aires: FLACSO.
- Gómez-Aquino, R. (2009). *La voz del muro. Arte urbano en Buenos Aires*. Buenos Aires: Del nuevo extremo.
- Gubern, R. (1999). *Del bisonte a la realidad virtual*. Madrid: Anagrama.
- Hernández, R., Fernández, C. & Baptista P. (1998). *Metodología de la Investigación*. CDM: McGraw-Hill Interamericana editores.
- Kozak, C. (2004). *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Kozak, C. (2008). *No me resigno a ser pared*. Buenos Aires: Artefacto.
- Ortelli, J. (2004). *Rap Marginal: Balas en la lengua*. En *Revista Rolling Stones*, 73, abril.
- Pedroza, G., Loiseau, C., Lopez, G., Pinkus, N. & Carpintero C. (2014). *Comunicación visual no convencional en la zona sur del conurbano bonaerense*. Lanus: Edunla.

- Perahia, R. (2007). *Las ciudades y su espacio publico*. Rio Grande do Sul: IX Coloquio Internacional de Geocrítica. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/9porto/perahia.html>
- Reguillo, R. (2000). "Ciudad y Comunicación: la investigación posible". En Orozco, G., *Lo viejo y lo nuevo. Investigar la comunicación en el siglo XXI*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Reguillo, R. (1998). *La clandestina centralidad de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Causas y azares
- Ruiz M. (2008). *Graffiti Argentina*. China: Thames y Hudson.
- Russo, A. (2005). *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Saúl, E. (1972). *Pintura social en Chile*. Chile: Editorial Quimantú.
- Silva-Tellez A. (2006), *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango
- Tella G & Robledo L. (2012). "Los grafitis y la inclusión social de los jóvenes", en *Diario Perfil*, Julio 28.
- Zaraga, R. & Ronconi, L. (2017). *Conurbano Infinito*. Buenos Aires: Siglo XXI.

#### ▾ Sobre el autor

**Martin A. Biaggini** es Profesor en Historia (ISSJ), Licenciado en Artes Combinadas (UNLA), Especialista en Educación, Lenguajes y Medios (UNSaM) y Maestrando en Educación y Medios (UNSaM). Como docente se desempeñó como profesor en la Universidad Nacional de la Matanza, la Universidad de Belgrano y actualmente es profesor en la Universidad Nacional Arturo Jauretche y la Universidad Nacional de Lanús.

#### ▾ ¿Como citar?

Biaggini, M. (2018). Pintando los muros: intervenciones visuales en el espacio público de la periferia de Buenos Aires. *Comunicación y Medios*, (38), 164-176.

# Las luchas por territorios ancestrales en los medios indígenas. El caso de FM La Voz Indígena\*

## *The struggles for ancestral territories in the indigenous media. The case of FM La Voz Indígena*

**María Magdalena Doyle**

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

magdalenadoyle@gmail.com

---

### Resumen

El artículo analiza la experiencia de la radio *La Voz Indígena*, emisora ubicada en Tartagal (Salta, Argentina) donde trabajan comunicadores/as de cinco pueblos indígenas. Su historia se remonta a inicios de la década pasada, cuando un grupo de caciques, *mburuvichas* y otras mujeres y jóvenes indígenas definieron capacitarse en producción radiofónica, en pos de revertir la histórica invisibilización de sus pueblos. Progresivamente, la radio se convirtió en un espacio político de referencia para las luchas por territorios que protagonizan las comunidades indígenas de la zona. Y, simultáneamente, se constituyó en un ámbito desde el cual visibilizar y legitimar, en el espacio público mediatizado local, las memorias, idiomas, modos y tiempos de habla de las comunidades. Recuperando esa experiencia, el artículo aborda las articulaciones entre las luchas por los territorios ancestrales indígenas y las luchas por la participación en el territorio de la comunicación pública mediatizada.

### Palabras clave

Indígenas, radio, luchas territoriales, espacio público mediatizado, *La Voz Indígena*.

### Abstract

*The article analyzes the experience of La Voz Indígena radio, station located in Tartagal (Salta, Argentina) where communicators/as of five indigenous peoples work. Its history goes back to the beginning of the last decade, when a group of caciques, mburuvichas and other indigenous women and young indigenous people decided to train in radio production, in order to reverse the historical invisibilization of their peoples. Progressively, the radio became a political space of reference for the struggles for the territories, in which the indigenous communities of the zone are protagonists. And, simultaneously, it was also a field from which to visualize and legitimize, in the local mediated public space, the memories, languages, ways and times of speech of the communities. Recovering that experience, the article addresses the articulations between the struggles for indigenous ancestral territories and the struggles for participation in the territory of mediated public communication.*

### Keywords

*Indigenous, radio, territorial struggles, public space mediated, La Voz Indígena.*

---

Recibido: 24/07/2018 - Aceptado: 26/10/2018 - Publicado: 31/12/2018

DOI: 10.5354/0719-1529.2018.50650

\*El artículo surge de nuestra investigación para la tesis en el Doctorado en Antropología de la Universidad de Buenos Aires, defendida en junio de 2017.

## 1. Introducción

Durante las tres últimas décadas, los esfuerzos de los indígenas por transformar las condiciones de hegemonía discursiva que estigmatizan y excluyen sus voces en el sistema de medios de comunicación, se han ido constituyendo en una dimensión importante en las luchas por derechos protagonizados por esos pueblos. Y, particularmente, en las disputas por el derecho a la propiedad colectiva de sus territorios.

Nos referimos a que, desde mediados de la década del 80, en toda América Latina muchas organizaciones y comunidades de pueblos originarios comenzaron a plantearse estrategias para su emergencia en el espacio público mediatizado local, nacional e internacional, y más específicamente en los sistemas de medios de cada región<sup>1</sup> (Mercado, 2015; Magallanes-Blanco & Ramos-Rodríguez, 2016; Salazar, 2016; Doyle, 2015, 2017). Estrategias que involucraron, por ejemplo, la creación de áreas de comunicación al interior de las organizaciones; el desarrollo de productos comunicacionales para circulación masiva; la creación de medios de comunicación propios; y, desde la década del 90, la generación de encuentros indígenas en los cuales se comenzó a plantear la disputa por la arquitectura de los sistemas de medios y por el reconocimiento de los derechos indígenas en las normativas que, en cada país y en declaraciones internacionales, regulan a dichos sistemas.

Estas estrategias comenzaron, generalmente, como parte de las luchas por derechos que los distintos pueblos protagonizan en el marco de sus inscripciones en los Estados nación contemporáneos: luchas por el derecho a la propiedad comunitaria de los territorios; por la autonomía política y jurídica; por la intervención en las decisiones sobre los recursos naturales de las zonas en que habitan; el reconocimiento oficial de los propios idiomas; el reconocimiento del carácter pluricultural de los Estados; el derecho a la salud, al agua potable o a la vivienda, entre otros (Bello, 2004; Bengoa, 2009).

En ese marco de progresiva articulación entre las luchas indígenas y los esfuerzos de estos pueblos

por disputar presencia en el espacio público mediatizado, situamos el análisis de la experiencia de FM *La Voz Indígena* (LVI). Se trata de una emisora ubicada en la ciudad de Tartagal, provincia de Salta, que dio sus primeros pasos a inicios de la década pasada y de la cual participan más de veinte personas (principalmente mujeres adultas y jóvenes pero también algunos hombres adultos) pertenecientes, en mayor medida, al Pueblo Wichí y el Pueblo Guaraní, aunque también a los Pueblos Qom, Chorote y Chulupí.

En sus más de quince años de trayectoria, la radio se fue constituyendo en un espacio político de referencia para las comunidades indígenas de la zona, para sus luchas, principalmente aquellas que libran por los territorios. Por otro lado, la centralidad de las mujeres en la radio fue revirtiendo su silenciamiento y relegamiento a un segundo plano en esas luchas, constituyéndose en muchos casos en referentes de las disputas por los territorios. A su vez, en esa trayectoria, el grupo que lleva adelante la emisora transitó un proceso de politización en relación al territorio de la comunicación pública mediatizada: esto es, de reconocimiento de los límites que las lógicas hegemónicas de ese territorio imponen a la posibilidad de ser parte de los que tienen parte en él; de reconocimiento de las barreras que ello conlleva respecto de la posibilidad de éxito en otras luchas; y el emprendimiento de prácticas orientadas a la reversión de esos límites.

## 2. Marco teórico

Esta convergencia entre luchas por territorios y disputas en torno a las lógicas de visibilización en el espacio público mediatizado se inscribe en el desarrollo de lo que algunos autores llaman "sociedades mediatizadas" (Mata, 1999; Valde-ttaro & Neto, 2010; Córdoba, 2013). Esto es, sociedades donde se han ido acrecentando "las zonas de la existencia de los individuos que se realizan -o prometen realizarse -a través de los medios y tecnologías que, en consecuencia, se constituyen en garantes de la posibilidad del ser y el actuar" (Mata, 1999: 87).



Esta capacidad configuradora de lo real adquirida por los medios tiene un efecto performativo sobre diversas prácticas sociales. Y especialmente en relación a las prácticas políticas de sujetos colectivos e individuales. Cada vez más, la confianza en esa capacidad configuradora de lo real por parte de los medios opera como base para el diseño de prácticas políticas vinculadas a la puesta en escena de sentidos que se pretende instalar en la agenda pública (Córdoba, 2013). Y ello no sólo en lo que atañe al ámbito de lo político en sentido restringido (esto es, gobernantes y partidos políticos) sino también para movimientos que luchan por derechos (Martín-Barbero & Berkin, 2017).

A la vez, en función de las lógicas hegemónicas de las rutinas productivas de los medios masivos, y particularmente del carácter mercantil que orienta las decisiones de la mayor parte ellos en relación a temas y fuentes que priorizan, muchas veces éstos silencian y/o manipulan los reclamos que demandan desde situaciones de desigualdad. En ese sentido, Martín-Barbero (2002) afirma que, en América Latina, las sociedades y grupos que las conforman experimentan cada vez con más fuerza que los logros y fracasos de los pueblos en las luchas por defender el derecho a existir materialmente y mantener sus culturas, se hallan ligados a las dinámicas y bloqueos de la comunicación masiva.

Es en este escenario donde, principalmente desde mediados de los años 80, muchas organizaciones y comunidades indígenas comenzaron a desarrollar sus propios medios de comunicación. Estos medios indígenas, afirman autores desde los Estudios Latinoamericanos sobre Comunicación y Cultura (Lizondo, 2015; Magallanes-Blanco & Ramos-Rodríguez, 2016; Ramos-Martín, 2018) y desde la Etnografía de los Medios en el campo de la Antropología Sociocultural (Ginsburg, Abu-lughod & Larkin, 2002; Salazar, 2003, 2016), son espacios profundamente políticos ya que, en la mayor parte de los casos, las tecnologías se constituyen en formas de auto-producción colectiva desde las cuales disputar el reconocimiento y reparación de los derechos humanos. En ese sentido, no son ámbitos de "reflejo" de identidades o tra-

diciones preexistentes sino espacios desde los cuales se están reconfigurando prácticas culturales, saberes y autopercepciones de cada pueblo. Y también, como veremos en el caso de *LVI*, sus formas de luchas por los territorios.

### 3. Metodología

Partiendo de ese reconocimiento, la investigación analiza el modo en el cual la emergencia de medios indígenas hace parte de las luchas de estos pueblos por sus territorios. Esas luchas tienen su origen en situaciones de dominación, de subordinación que es a la vez económica, política y cultural dentro de las formaciones estatales. Por ello, dichas luchas y su articulación con las reivindicaciones y prácticas en torno a las posibilidades de expresión en el espacio público mediatizado deben comprenderse en relación a los contextos estatales en los cuales se desarrollan, así como a las lógicas políticas de cada pueblo, organización, comunidad. En ese sentido resulta central, de acuerdo con Turner (2002), el abordaje de experiencias particulares de comunicación indígena, a fin de dar atención teórica a las significaciones construidas desde y en torno a ellas, y en articulación con el análisis de las condiciones en que se configuran.

Siguiendo esa propuesta, el análisis que presentamos es producto de un abordaje de enfoque etnográfico (Guber, 2012), que involucró instancias de observación participante en la emisora en festivales y reuniones, en momentos de lucha por territorios que llevaron adelante comunidades indígenas y que los integrantes de la radio cubrieron, así como entrevistas en profundidad a miembros de *LVI*. Dicho trabajo de campo se desarrolló entre 2011 y 2016.

### 4. Análisis

Salta es considerada una de las provincias con mayor diversidad de pueblos indígenas en Argentina: al menos nueve pueblos habitan en sus distintas regiones (Buliubasich & González,

2009). De acuerdo al último censo poblacional (INDEC, 2015), en Salta hay 79.204 personas que se auto-reconocen pertenecientes a pueblos indígenas (6,5% del total de la población provincial). El 24,9% de ellos pertenece al Pueblo Wichí, el 21,6% al Kolla, el 13,7% al Guaraní y el 13,5% al Ava Guaraní. También hay población que se reconoce como miembro de los Pueblos Diaguita Calchaquí, Qom, Chané, Chulupí, Tapiete y Chorote.

Tartagal, localidad en que está la radio, se encuentra a 360 kilómetros de la capital salteña, en el Departamento San Martín -zona denominada como Chaco Salteño-. Allí viven comunidades de ocho pueblos indígenas: Guaraní, Tapiete, Chané, Wichi, Chorote, Chulupí, Qom y Kolla<sup>2</sup>.

En sintonía con el resto del país, desde mediados de los '80 en Salta se produjo una paulatina visibilización de la población indígena, con transformaciones normativas que se suponía que significaban avances en términos de reconocimientos de sus derechos<sup>3</sup>. Sin embargo, el relato identitario provincial sigue asumiendo a esos pueblos como "otros internos provinciales" (Lanusse & Lazzari, 2005: 224), ya que "los indios son identificados en el pasado y [se entiende que], como tales, sólo sobreviven en el presente en la región chaqueña" (249). A su vez, en este relato, los "indios del Chaco" constituyen "la diferencia interna más irreductible de la salteñidad" (249).

Por otro lado, un indicador de la contradicción entre el reconocimiento legal de derechos y la garantía de los mismos por el Estado es la situación socioeconómica en que están los indígenas en Salta. Por ejemplo, de acuerdo a datos del 2011, el 54,7% de esa población tiene sus necesidades básicas insatisfechas (Anaya, 2012).

Ello se relaciona, en gran medida, con la creciente imposibilidad de los indígenas de contar con territorios en los cuales practicar la agricultura o marisca<sup>4</sup>. A los históricos despojos de tierras a que fueron sometidos desde el siglo XIX en el marco de la Conquista del Chaco (iniciada en 1870), desde fines del siglo XX se sumó el

deterioro del medio ambiente y la pérdida del control territorial causados por actividades extractivas a mediana y gran escala que pusieron en crisis el margen de reproducción y autonomía relativa que tenían las comunidades indígenas (Trincherro, 2000).

Conscientes de esta relación entre sus condiciones de vida y el acceso a territorios, los indígenas de Salta luchan desde hace años por mantener las escasas tierras en que viven o recuperar aquellas que les fueron quitadas (Van Dam, 2007). La situación de los indígenas del Departamento San Martín no es una excepción. Las comunidades tienen cada vez más limitado el acceso a sus territorios para el desarrollo de actividades de caza, recolección y sembrado. En el mejor de los casos cuentan con pequeñas parcelas que destinan casi exclusivamente a viviendas. A su vez, en el 83,6% de las comunidades los títulos de esos lotes están en manos de terceros (empresas, iglesias o criollos<sup>5</sup>) (Buliubasich & González, 2008).

Por ello, como contaba una comunicadora wichí de LVI<sup>6</sup>, "la lucha por la tierra es la principal para nosotros. Porque sin tierra no me puedo proyectar, no puedo pensar para adelante. Porque me despierto cada día pensando que capaz mañana ya no voy a estar ahí [en la comunidad donde vive]"<sup>7</sup>. También el cacique wichí de la comunidad El Cevilar<sup>8</sup> contaba su preocupación por la imposibilidad de recorrer el monte y practicar actividades que antiguamente permitían la producción de la vida y la cultura de su gente:

Y después se ha perdido un poco lo que es la cultura aborígen. Usted siempre ha visto que la gente ha estado sumergida en el tema de lo que la caza y pesca, lo que es el sustento del campo, el trabajo con la cosecha, y... como que es algo que se va perdiendo en parte. Y la idea de uno es tratar de mantener parte de lo que es la actividad... porque si viene bien la misma sociedad nos da un beneficio pero a la vez nos están quitando los recursos naturales, porque hoy por hoy no puedo treparme a un monte porque me encuentro con un alambrado. Entonces si yo trabajo con parte de artesanía a mí me

va a parecer muy dificultoso porque no puedo extraer ni una madera para producir la artesanía (entrevista: El Cevilar, 06/2011)

Simultáneamente, otra disputa de los indígenas tiene que ver con que el Estado cumpla su obligación de garantizarles acceso a servicios básicos: agua potable, puesta en funcionamiento de escuelas y hospitales cercanos a las comunidades, y viviendas.

La lucha por estos derechos es protagonizada por cada comunidad, representada por su cacique. Y en cada lucha esa comunidad recibe apoyo de otras comunidades, particularmente aquellas pertenecientes al mismo pueblo. También hay organizaciones supracomunitarias que tienen presencia en Tartagal, como la Asamblea del Pueblo Guaraní, el Consejo de Comunidades Wichí, el Consejo de Caciques Wichí de la Ruta 34 y 86, y el Consejo de Coordinación de los Pueblos Indígenas de Salta, además de Consejos de Caciques presentes en algunos Municipios (Buliubasich & González, 2009). Y otro espacio de participación política es el Instituto Provincial de Pueblos Indígenas de Salta (IPPIS): durante el período de trabajo de campo de esta investigación, el presidente del Instituto era un dirigente wichí cuya honestidad y representatividad eran cuestionadas por la gente de las comunidades. Se planteaba, entre otras cosas, que era funcional a los intereses del gobierno provincial.

Tanto el IPPIS como las organizaciones mencionadas cuentan con participación casi exclusiva de hombres adultos. En cambio, tienen escasa presencia las mujeres y jóvenes. Algunas mujeres comentaban, incluso, que "Don Calermo [entonces presidente del IPPIS] nos discriminaba también, decía que las mujeres tenemos que quedar en la casa, cuidando los hijos" (entrevista a comunicadora guaraní, comunidad 9 de Julio<sup>9</sup>, 06/2011).

Este límite a la participación política preocupa a algunas mujeres indígenas. Ellas entienden que protagonizan cotidianamente luchas por los derechos de sus familias y comunidades pero que hay una falta de reconocimiento de los roles que

cumplen en esos ámbitos. Lo cual se evidencia, por ejemplo, en estas dificultades que enfrentan para acceder a las esferas políticas dentro de las comunidades y organizaciones (Hirsch, 2008). Así lo explicaba una comunicadora guaraní:

...antes ella [la mamá de la entrevistada] decía que su mamá ella no salía antes, se quedaba en el campo y sembraba, vivían aislados en el fuego, y era los hombres... ellas quedaban en la casa, eran los hombres que salían. Así que... como que uno como mujer tenía miedo de salir al frente, dice, a la par del hombre (...). Sí, eran los hombres que salían antes, antes era el cacique que salía a pelear para que le dieran título de tierra, y el cacique murió y quedó en la nada, y así... (entrevista, comunidad 9 de Julio, 06/2011)

#### 4.1. El surgimiento de LVI, una radio donde "ser libres"

Fue en este escenario de privación de derechos y exclusión política de las mujeres y jóvenes que, a mediados de la década del 90, comenzaron a trabajar en la zona algunas personas que en 2002 constituyeron la ONG Asociación Regional de Trabajadores en Desarrollo (ARETEDE). Los ejes de trabajo de esta ONG son el apoyo a emprendimientos productivos de las comunidades del Departamento San Martín; la concientización sobre los derechos indígenas y particularmente los derechos de las mujeres; y la valorización de los saberes y tradiciones indígenas.

En el año 2002, ARETEDE junto a docentes de la Universidad Nacional de Salta (Sede Tartagal) organizó un taller sobre "Necesidades de información del sector indígena". De ese taller participaron caciques, *mburuvichas*<sup>10</sup> y sobre todo mujeres de trece comunidades de la zona. Tal como sistematizaron quienes organizaron el taller, "el objetivo fue conocer, desde sus voces, en qué medida se sentían incluidos en el discurso de los medios locales. La respuesta, por conocida, no deja de ser contundente, no se sienten representados bajo ningún aspecto." (AAVV, 2006: s/p).

Como resultado de aquel taller, los participantes plantearon que querían aprender a "hacer

radio". Entonces, quienes habían generado esta actividad organizaron una instancia de formación radial para indígenas que se dictó desde agosto a noviembre de 2002. Luego, alrededor de veinte personas comenzaron a producir un programa radial semanal que se emitía en una radio estatal local. Y en 2008, por el Premio Nacional Presidencial "Prácticas Educativas Solidarias en Educación Superior", pudieron comprar los equipos para inaugurar una radio propia, la FM LVI. Como contaba una comunicadora guaraní,

Bueno, así que la suerte de nosotros que... nosotros que éramos del norte, a nosotros nos dio el premio el presidente Néstor Kirchner. Entonces cuando hemos recibido "¿Y qué van a hacer con la plata?", dice él... él nos preguntaba. "Nosotros queremos tener nuestra radio, a donde nosotros podemos ser libres", le dije... (entrevista, comunidad 9 de Julio, 06/2011).

#### 4.2. Las luchas por los territorios: eje transversal a la programación de LVI

La programación de la radio cubre entre diez y doce horas de programación diaria, de lunes a viernes. En la mañana hay programas informativos y por la noche programas que tienen como tema central algún género musical pero que también recuperan reflexiones sobre las memorias indígenas de la zona. Durante la tarde, hay programas de opinión con presencia de relatos sobre memoria étnica y segmentos donde se enseña a la audiencia algún idioma indígena, recetas de comidas tradicionales (por ejemplo, cómo comer la doca<sup>11</sup> o hacer aloja<sup>12</sup>) o reflexiones sobre medicina indígena. En general, los jóvenes hacen los programas informativos de la mañana y los musicales de la noche, y las mujeres mayores los programas de la tarde.

Los principales ejes temáticos de la radio han sido siempre dos: la información y las memorias y saberes de los pueblos indígenas de la zona. En términos informativos, la prioridad es la situación de las comunidades indígenas. Principalmente se busca informar sobre los conflictos territoriales.

Durante el período de nuestro trabajo de campo, por ejemplo, tuvo lugar un conflicto en la comunidad guaraní Yariguarenda<sup>13</sup> (2012) y otro en la comunidad wichí El Quebracho (2014)<sup>14</sup>. En ambos casos se trata de comunidades que viven en esos lugares desde hace muchísimos años, luego empresarios locales compraron esos terrenos como si hubiesen sido fiscales y empezaron a reclamarlos. Con apoyo judicial, éstos lograron el accionar de la policía, que intentó desalojar violentamente a las comunidades. En las dos situaciones las comunidades resistieron durante alrededor de cuatro meses y finalmente lograron mantenerse en sus lugares, aunque con la amenaza permanente de nuevos intentos de desalojo.

Durante esos conflictos, en cada reunión, cada marcha al Municipio o cada intento de desalojo la radio estuvo presente a través de sus móviles/as. Además, mientras duraron los conflictos varias veces por semana algún miembro de las comunidades participaba en el informativo de la mañana para contar avances y retrocesos de la situación que estaban viviendo.

Incluso algunos/as comunicadores/as recuerdan como un éxito haber logrado instalar un conflicto en la agenda de otros medios:

...había una vez también que en Tonono<sup>15</sup> había problemas con una empresa y los paisanos querían secuestrar la camioneta para que haiga negociación. Y bueno, el dueño fue, los denunció y... el juez ordenó que vayan a reprimir y ahí fue que murieron un anciano, había chicos lastimados con el gas lacrimógeno. Bueno, eso ningún medio sacó y nosotros sí lo sacamos. Y así...información que en otras radios no salía, nadie sabía. Y bueno, creo que después salió en el diario también (entrevista a comunicador guaraní, comunidad Yariguarenda, 06/2011)

De este modo, la radio se fue convirtiendo en espacio político de referencia para las luchas indígenas por los territorios. Cada vez que hay conflicto en alguna comunidad, los caciques van a la radio (lo cual a veces toma varias horas de caminata) a contarlo. Así lo recordaba una integrante de ARETEDE:

...una vez, cuando se produjo la represión en Tonono en la ruta 86 el único programa donde los paisanos podían ir a hablar libremente era ese, y fue ese sábado en que todos faltaron, y llegó una camioneta llena de gente al borde del llanto para hablar en el programa y para mí fue toda una experiencia porque yo hasta ahora no hablo ninguna lengua indígena, y ellos venían a hablar en su lengua, porque ellos esperaban encontrarse con sus comunicadores, porque además ya los tenían como referencia en las comunidades: las comunidades wichi sabían que estaba Carmelo, la Berta, que podían ser sus interlocutores, poder establecer un diálogo verdadero en sus lenguas y cuando llegaron y no estaba ninguno y estaba yo solamente con el operador... y el que lideraba el grupo que llegó me dijo "pero nosotros vamos a hablar en wichí"... yo nunca me voy a olvidar de eso porque la gente no se quería ir, quería hablar, usar el espacio, y acordamos que así sea, que el programa lo conduzcan ellos, yo iba a abrir el programa, presentar los temas y acompañarlos. (...). Yo nunca supe qué dijeron en ese programa, pero era verlos hablar, verlos cómo lloraban frente al micrófono y la impotencia mía de no poder hacerles preguntas, y en algún momento en que ellos hacían algún vacío, silencio wichí como le decimos, yo más o menos instalar una pregunta para marcar una guía para un oyente que no hable wichí, y ellos trataban de responder en castellano, pero se notaba que no querían hablar en castellano (entrevista, Tartagal, 06/2011).

Simultáneamente, también otros problemas de las comunidades son informados en la radio: cuando un médico que debía atender en una comunidad no cumple su obligación; cuando en las elecciones de delegados del IPPIS no dejaron participar al Pueblo Wesnayekk porque no tenía reconocimiento estatal o cuando una comunidad corta una ruta demandando que el Estado construya viviendas.

En ese sentido, los/as comunicadores/as asumen que la radio es "un arma" para defender a las comunidades<sup>16</sup>: la posibilidad de hacer públicas las prácticas discriminatorias y violentas hacia los indígenas contribuye a que médicos, maestros, policías respeten más a la gente.

Para abordar cada tema, en el informativo se transmiten en vivo entrevistas a representantes de las comunidades y luego quien conduce agrega información y emite su opinión. Porque informar nunca fue solamente mencionar el tema sino profundizar en él, en sus causas y afectados/as:

Mucha información le gusta a la gente... qué sucede en tal comunidad, o si hay un corte de ruta. Pero las radios que tenés en el centro [de Tartagal]... hay muchas radios que se tocan ahí, pero se puede tocar un poquitito nomás el tema indígena y ya se van nomás. Pero siendo una radio indígena no importa si el problema sea pequeño, pero saben que ahí se puede profundizar qué pasó, cuál es el motivo y no pasarlo nomás. (...) Por ejemplo de la desnutrición. Muchas radios no tocaron el tema profundamente, más antes sí se dieron esos problemas, muchos casos pasó. Pero ahora cuando el problema es aún mayor, cuando el Estado, la provincia misma se entera de eso, recién vienen los medios, siendo que el problema surgió hace mucho. (...) Pero nosotros estuvimos en el aire nunca dejamos pasar esas cosas (entrevista a comunicador wichí, comunidad El Carpintero<sup>17</sup>, 06/11)

Simultáneamente, la radio busca dar publicidad a iniciativas que desarrollan las comunidades: campeonatos de fútbol, fiestas y eventos solidarios. Y emite información sobre otras cuestiones de interés como campañas de vacunación o la llegada de oficinas temporarias para gestionar el Documento Nacional de Identidad.

En relación con la información, el desafío siempre fue construir la propia agenda temática y romper con modos de construcción de la noticia que predominan en otros medios locales. En LVI, los protagonistas y las fuentes principales son los mismos indígenas:

...nos sentábamos en frente del micrófono y lo que nosotros siempre... poníamos esto frente de nosotros: nosotros no somos los protagonistas, nosotros no somos un medio, yo como un locutor no puedo hablar tonteras nomás, como hacen otros, no puedo imitar otro locutor, yo llevo un diario o una página de Internet



y digo lo que dice la página del diario, digo lo que dice ahí... no, nosotros no, nosotros estuvimos recorriendo como locutores, nos metíamos... como somos de acá, y charlamos con los vecinos, nos sentábamos, tomábamos un té o un vaso de agua, sentíamos lo que ellos piensan, o escuchábamos lo que ellos piensan, lo que ellos piensan, cuando nosotros ya nos sentábamos frente al micrófono decíamos lo que es, lo que nosotros vemos, lo que nosotros sentimos. Porque somos de acá, somos indígenas... (entrevista a comunicador wichí, comunidad El Carpintero, 06/2011)

El otro eje temático de la programación de LVI es sobre las memorias y saberes indígenas de la zona. El abordaje de estos temas está vinculado a dos objetivos: por un lado, construir legitimidad sobre esos saberes y memorias al interior de las comunidades, que sufrieron siempre discriminación e incluso fueron obligadas por distintas iglesias a negar sus pautas culturales (Castelnuovo, 2015). La reversión de la auto-negación de las pautas culturales asociadas a la indigeneidad es un objetivo de la radio, sobre todo de las mujeres. Y ellas asumieron, desde el primer taller de radio, que la presencia de sus saberes y memorias en el espacio público mediatizado contribuiría a ese objetivo. Es para los jóvenes de las comunidades, explican, para que sepan de sus culturas y estén orgullosos:

En la radio yo hablo de historia, en mi programa cuento la historia porque es... la base principal, la historia que hemos pasado ha sido enterrada. Yo creo que la juventud de hoy no sabe cómo hemos luchado para seguir viviendo... porque la lucha es vivir... seguimos vivos como pueblo originario porque nuestros ancestros han sabido valorar, han sabido luchar para que sigamos vivos. Entonces en mi programa yo hago eso, contar historias para que nuestros hijos sepan, porque la escuela nos enseñan la historia... de luchadores como San Martín (...) que han luchado... pero nosotros como pueblo aborígen también tenemos nuestros luchadores que han vivido las guerras, todas las luchas ¡Nosotros tenemos héroes! Y esos héroes es que nosotros queremos rescatar... (Exposición de comunicadora wichí, 11/2011)<sup>18)19</sup>

El otro objetivo es compartir estos saberes y memorias con el resto de la sociedad de Tartagal, para contribuir al respeto y valorización de las identidades y pautas culturales indígenas. Una comunicadora guaraní, por ejemplo, contaba orgullosa que muchos "criollos" de Tartagal escuchaban su programa, y un día uno le dijo que tenía un cuaderno donde anotaba las palabras en guaraní que ella traducía al aire.

En esos programas también es central la temática del territorio. Por un lado, se busca dar cuenta de los tiempos largos de la expulsión de los indígenas de sus propios territorios, a partir de relatos sobre la historia de la Conquista del Chaco como momento inicial del despojo; pero también con relatos sobre líderes indígenas que lucharon por esos territorios. Así contaba un comunicador guaraní, hablando sobre un radioteatro que realizaron recuperando la historia del Cacique Cambá (1860-1884), perteneciente al Pueblo Qom:

Nosotros lo hicimos con nuestra propia fuerza, de querer que la historia del Pueblo Qom sea visible, porque el radioteatro viene de un documento verídico de 1884, cuando el Estado argentino ya estaba conformado. Hasta ahora, hasta el 2011, pasaron 128 años... pero las cosas que pasaron todavía están en la memoria de nuestros abuelos. Las aberraciones, las violaciones de las mujeres, la venta de los niños, la venta de prisioneros cautivos que habían sido llevados a la isla Martín García. Y el ideal de este luchador del radioteatro, del actor principal, de querer defender a su pueblo del trabajo esclavo y el despojo (...). Y eso nos llena de orgullo a nosotros, podemos decir que la lucha no ha sido en vano, la sangre derramada. Si no fuera por esa lucha no estaríamos vivos tampoco, contando... (entrevista, 06/2011)

También relatan cómo los modos y tiempos de vida de los indígenas han estado siempre intrínsecamente vinculados a los tiempos de la naturaleza, y cómo ella hace posible la vida de las comunidades. De eso se habla, por ejemplo, a partir de contar sobre los tiempos del embarazo relacionados con los de crecimiento de ciertas plantas y lo que es necesario comer en cada mo-

mento de la gestación. O instando a indígenas y no-indígenas a volver consumir los frutos de esas tierras, entendiendo que eso históricamente permitió “crecer mejor y enfermarse menos” (entrevista a cacique wichí: El Cevilar, 06/2011).

De este modo, en el “aire” de la radio se construyen sentidos en torno a la articulación entre las identificaciones indígenas y los territorios en que esos pueblos viven. Articulación que se constituye en fundamento político-cultural de las disputas indígenas por dichos territorios. Y es que, como contaba una comunicadora wichí de LVI en un taller que tuvo lugar en 2016 en Córdoba<sup>20</sup>,

...territorio es el lugar donde han hecho senda y vivido nuestros abuelos, han ido a recolectar y camppear. Antes no había fronteras, donde queríamos íbamos (...). Es donde no sólo se vive, sino también donde recorrían y vivían los abuelos. Todo eso para mí es mi territorio, nos pertenece esa tierra. Donde ellos han pasado y dejado huellas, donde han conocido, nacido, recorrido. Nosotros entramos al monte y sabemos dónde es la salida, sabemos dónde estaban antes. El territorio es donde hay lucha, continuar las luchas es un lugar importante donde nosotros podemos ofrecer el sacrificio.

Territorio es donde hay lucha. Son los lugares ancestrales, de los/as abuelos/as, y a la vez propios, de quienes hoy luchan por ellos. Y territorio es también el espacio público, ámbito donde actualmente se libra gran parte de las disputas por los derechos indígenas. Es el espacio desde y en el cual “rodear al tigre” que asecha, despoja y mata:

...para mí es muy importante todo esto, porque cuando hubo desalojo en El Quebracho (...) y nos comunicábamos, los caciques se levantaban, y entonces cuando se levantan todos, se para el desalojo. Mi papá contaba un cuento: él decía que la comunidad iba caminando y salió un tigre. Algunos querían correr. Pero había un anciano que decía “que nadie se mueva, que se preparen todos los hombres y rodeen el tigre: el peligro está ahí, en el tigre”. Entonces, como empezaban a gritar

todos, el tigre huyó. Yo pienso que eso tenemos que hacer (exposición de comunicadora wichí, 04/2016).

## 5. Conclusiones

LVI nació al servicio de las necesidades informativas y expresivas de los indígenas. Muchos comunicadores y comunicadoras plantean, utilizando una metáfora espacial, que la radio vino a romper con modos hegemónicos de circulación de la información entre las comunidades y el “afuera”. Es decir, se constituyó como lugar desde el cual “sacar” la información desde las comunidades y “llevar” la información socialmente necesaria (Schiller, 1996) hacia ellas, rompiendo barreras idiomáticas y de agendas informativas que históricamente han bloqueado esa circulación de información.

Desde ese lugar, a su vez, la radio se fue constituyendo en referente político para las comunidades. Especialmente en relación a las luchas por territorios. No sólo como espacio de expresión sino también de construcción de sentidos colectivos y de organización. Tanto es así que en 2015, luego del conflicto en El Quebracho, comenzó a conformarse y reunirse en la emisora un Consejo Zonal de Tierras integrado por miembros de LVI y treinta autoridades de comunidades. El objetivo es poner en común las problemáticas de tierras de cada comunidad y acompañarse en las luchas. Del mismo modo, no sólo la radio se constituyó en espacio de referencia sino también sus comunicadores/as, particularmente las mujeres. En los casos que mencionamos, de Yariguarenda y El Quebracho, hay dos mujeres de esos respectivos lugares que son comunicadoras de la radio. A lo largo de los conflictos, ellas fueron constituyéndose en voceras de sus comunidades y en referentes junto a los caciques. En diversas reuniones pudimos verlas tomando la palabra, analizando los conflictos y proponiendo acciones. Así, la participación en la radio significa para las mujeres, marginadas entre un sector marginado, una posibilidad de posicionarse como sujetos políticos en las luchas de sus pueblos.

En síntesis, la experiencia de LVI y su inscripción en las luchas territoriales permite reconocer que la presencia indígena en el espacio público mediatizado involucra tanto una búsqueda de visibilización de las demandas de esos pueblos como un proceso de resignificación del presente y la memoria social en sus propios términos (Salazar, 2003; Magallanes-Blanco y otros, 2013). Y simultáneamente, en el caso de esta emisora, esa presencia también generó transformaciones de las disputas por territorios a partir de resignificar del papel de las mujeres en ellas. En otras palabras, esta experiencia muestra en qué medida los medios indígenas, lejos de ser sólo herramientas de difusión de demandas, son espacios profundamente políticos, de auto-producción colectiva de las comunidades que disputan el reconocimiento de derechos.

## Notas

1. Hablamos de espacio público mediatizado porque entendemos que, si bien desde sus orígenes el espacio público ha estado atravesado por las formas técnicas dominantes en cada momento, en las sociedades mediatizadas los medios masivos fueron constituyéndose en sus principales arquitectos (Caletti, 2000), visibilizando y legitimando temas, hablantes e interpretaciones. En este sentido, si bien el espacio público integra numerosos ámbitos y modalidades de organización, los medios masivos y las redes informáticas adquieren centralidad como ámbito de referencia y escena privilegiada de intercambios (Córdoba, 2013).

2. En el marco de complejos procesos de etnogénesis (Bartolomé, 2003) algunas comunidades que hasta hace poco eran asumidas como parte del Pueblo Wichí comenzaron a reivindicar su pertenencia a un grupo étnico diferente (aunque perteneciente al mismo grupo lingüístico): el Pueblo Weenhayek.

3. Ley 6373/86 de Promoción y Desarrollo del Aborigen y Ley 7121/00 de Desarrollo de los Pueblos Indígenas de Salta.

4. Es la caza y recolección de especies animales y vegetales en el monte y los ríos.

5. Modo en que se nombra localmente a población no indígena.

6. Utilizamos la categoría "comunicador" o "comunicadora" porque es el modo en que los miembros de la radio se presentan públicamente.

7. En una presentación de las mujeres sobre la situación de sus comunidades. Taller Participativo "Diversidad Cultural, Interculturalidad, Género y Comunicación", Tartagal, 10/2011. Registro de campo.

8. Comunidad de población wichí y chorote, ubicada a cuatro kilómetros de Tartagal sobre ruta provincial 86.

9. Comunidad que contiene, principalmente, población guaraní. Ubicada en el noroeste de Tartagal.

10. Término utilizado en comunidades guaraníes para nombrar a sus líderes tradicionales.

11. *Carpobrotus aequiliterus*. Fruto local.

12. Bebida alcohólica preparada en base a la fruta del algarrobo (*prosopis alba* o *prosopis nigra*).

13. Comunidad guaraní ubicada sobre ruta nacional 34, a diez kilómetros de Tartagal.

14. Comunidad wichí ubicada sobre ruta provincial 86, a cinco kilómetros de Tartagal.

15. Localidad ubicada a 35 kilómetros de Tartagal.

16. Expresión utilizada en varias oportunidades por comunicadores/as de la radio.

17. Comunidad wichí ubicada sobre ruta 86, a cuatro kilómetros de Tartagal.

18. Exposición en el Taller Participativo "Diversidad Cultural, Interculturalidad, Género y Comunicación".

19. En diferentes momentos los integrantes de LVI utilizaban alternativa y, en general, indistintamente las nociones de pueblo indígena, aborigen u originario aludiendo a una categoría identitaria que trasciende las diferencias entre los pueblos de la zona. Cuando indagamos sobre los sentidos otorgados a esas categorías nos encontramos con la respuesta de que cada una se ha ido "poniendo de moda" en diferentes momentos para la interpelación (sobre todo

desde el Estado) y la autoreferencia de esos pueblos. Y, a la vez, que valoran la potencia política de la categoría originario por remitir a la preexistencia en los territorios que habitan.

Sociales, coordinado por Boaventura de Souza Santos e impulsado por la Secretaría de Extensión de la UNC. 04/2016, Córdoba. Registro del taller, en el cual participamos integrando el equipo organizador.

20. Taller de Traducción Intercultural de los Movimientos Sociales, Universidad Popular de los Movimientos

## Referencias Bibliográficas

- AA.VV. (2006). "La Voz Indígena". *Margen. Revista de Trabajo Social*, 42. Recuperado de <http://www.margen.org/suscri/margen42/comuni.html>
- Anaya, J. (2012). *La situación de los pueblos indígenas en Argentina*. Informe del Relator Especial sobre los derechos de los pueblos indígenas. Recuperado de <http://odhpi.org/wp-content/uploads/2013/01/INFORME-DEFINITIVO-ARGENTINA.pdf>
- Bartolomé, M. (2003). "Los pobladores del "Desierto" genocidio, etnocidio y etnogenésis en la Argentina". *Cuadernos de antropología social*, 17 (1), 162-189. Recuperado de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1850-275X2003000100009](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2003000100009)
- Bello, A. (2004). *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile: CEPAL y Sociedad Alemana de Cooperación Técnica.
- Bengoa, J. (2009). "¿Una segunda etapa de la Emergencia Indígena en América Latina?". *Cuadernos de Antropología Social*, 29, 7-22. Recuperado de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1850-275X2009000100001](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2009000100001)
- Buliubasich, C. & González, A. (coords.) (2009). *Los Pueblos Indígenas de la Provincia de Salta. La posesión y el dominio de sus tierras*. Departamento San Martín. Salta: Centro Promocional de las Investigaciones en Historia y Antropología. Recuperado de: <http://www.opsur.org.ar/blog/wp-content/uploads/2012/04/59090637-InformeDDHH-Indigenas-Salta.pdf>
- Caletti, S. (2000). "Quién dijo República. Notas para un análisis de la escena pública contemporánea". *Versión*, 10, 15-58. Recuperado de [http://campusmoodle.proed.unc.edu.ar/file.php/113/Biblioteca/Quien\\_dijo\\_res-publica.pdf](http://campusmoodle.proed.unc.edu.ar/file.php/113/Biblioteca/Quien_dijo_res-publica.pdf)
- Castelnuovo, N. (2015). *Mujeres guaraníes y procesos de participación política en el Noroeste argentino*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010. Censo del Bicentenario. Pueblos Originarios. (2015). INDEC y UBA. Recuperado de [http://www.indec.gov.ar/nivel4\\_default.asp?id\\_tema\\_1=2&id\\_tema\\_2=21&id\\_tema\\_3=99](http://www.indec.gov.ar/nivel4_default.asp?id_tema_1=2&id_tema_2=21&id_tema_3=99)
- Córdoba, L. (2013). *Medios masivos y ciudadanía: conceptos y prácticas para la democratización del espacio público mediatizado. El caso de la Coalición por una Radiodifusión Democrática*. (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires)
- Doyle, M. (2015). "Debates y demandas indígenas sobre derechos a la comunicación en América Latina". *Temas Antropológicos*, 37 (2), 89-118. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5267277>

- Doyle, M. (2017). El derecho a la comunicación de los pueblos originarios. Límites y posibilidades de las reivindicaciones indígenas en relación al sistema de medios de comunicación en Argentina. (Tesis de Doctorado en Antropología, UBA, Buenos Aires).
- Guber, R. (2012). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma.
- Ginsburg, F., Abu-lughod, L. & Larkin, B. (eds) (2002). *Media Worlds. Anthropology on new terrain*. USA: University of California Press.
- Hirsch, S. (comp) (2008). *Mujeres indígenas en la Argentina. Cuerpo, trabajo y poder*. Buenos Aires: Biblos.
- Lanusse, P. & Lazzari, A. (2005). "Salteñidad y pueblos indígenas: continuidad y cambio en identidades y moralidades". (pp. 221-250) *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Lizondo, L. (2015). Comunicación con identidad o comunicación comunitaria. El caso de la "La voz indígena" (Tesis de Maestría en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales, UNLP, La Plata).
- Magallanes-Blanco, C., Parra-Hinojosa, D., Layun, A. & Flores-Solana, T. (2013). "Memoria e imaginarios en el discurso mediático indígena: producciones radiofónicas de Oaxaca". *Realis*, 3 (2), 156-177. Recuperado de <https://periodicos.ufpe.br/revistas/realis/article/download/8796/8771>
- Magallanes-Blanco, C. & Ramos-Rodríguez, J. (2016). (coords.) *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*. México: Universidad Iberoamericana de Puebla, Ciespal.
- Martín-Barbero, J. (2002). "Tecnidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo". *Diálogos de la comunicación*, 64, 9-24. Recuperado de <http://dialogosfelafacs.net/edicion-64/>
- Martín-Barbero, J. & Berkin, S. (2017). *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. México: FCE.
- Mata, M. (1999). "De la cultura masiva a la cultura mediática". *Diálogos de la Comunicación*, 56, 80-91. Recuperado de <http://dialogosfelafacs.net/edicion-56/>
- Ramos-Martín, J. (2018). "Los medios comunitarios indígena como construcción de memoria en resistencia en Bolivia". *América Latina Hoy*, 78, 17-36.
- Salazar, F. (2003). "Articulating an Activist Imaginary: Internet as Counter Public Sphere in the Mapuche Movement, 1997/2002". *Media International Australia*, 107 (1), 19-30. DOI 10.1177/1329878X0310700105
- Salazar, J. (2016). "Contar para ser contados: el video indígena como práctica ciudadana". (pp. 91-110) *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*. México: Universidad Iberoamericana de Puebla y Ciespal.
- Schiller, H. (1996). *Information Inequality: The Deepening Social Crisis in America*. New York: Routledge.
- Trinchero, H. (2000). *Los dominios del demonio. Civilización y barbarie en las fronteras de la nación. El Chaco central*. Buenos Aires: Eudeba.
- Turner, T. (2002). "Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video. General Points and Kayapo Examples". (pp. 75-89) *Media Worlds. Anthropology on new terrain*. EEUU: University of California Press.
- Valdettaro, S. & Neto, A. (2010). (Dir.) *Mediatización, sociedad y sentido*. UNR: Rosario.
- Van Dam, Ch. (2007). *Tierra, territorio y derechos de los pueblos indígenas, campesinos*



y pequeños productores de Salta. Buenos Aires: Secretaría de Agricultura, Ganadería, Pesca y Alimentos. Recuperado de <http://www.ucar.gob.ar/images/publicaciones/Tierra,%20territorio%20y%20derechos%20de%20los%20pueblos%20ind%C3%ADgenas,%20campesinos%20y%20peque%C3%B1os%20productores%20de%20Salta.pdf>

▾ Sobre la autora

**María Magdalena Doyle** es Doctora en Antropología (UBA) y Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea (UNC). Docente e investigadora de la UNC y CONICET. Coordinadora Académica de la Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea y Coordinadora del Programa de Estudios sobre Comunicación y Ciudadanía (CEA-FCS-UNC).

▾ ¿Cómo citar?

Doyle, M. (2018). Las luchas por territorios ancestrales en los medios indígenas. El caso de FM La Voz Indígena. *Comunicación y Medios*, (38), 177-189.

# Señales de lucha y espacialidades en diálogo. La potencia de lo comunicacional en Defendamos Alberdi y los Vecinos del Chavascate

*Signals of dispute, contested spatialities in dialogue. The potentiality of communicational in "Defendamos Alberdi" and "Vecinos del Chavascate"*

**Santiago Llorens**

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina  
sgollorens@gmail.com

**Carla Pedrazzani**

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina  
cepedrazzani@gmail.com

**Roy Rodríguez**

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina  
royfrodriguez@gmail.com

---

## Resumen

El presente artículo recupera las experiencias de la multisectorial Defendamos Alberdi de la ciudad de Córdoba y la Asamblea de Vecinos del Chavascate de las Sierras Chicas de la provincia de Córdoba (Argentina) como movimientos sociales que en pos de la defensa de los bienes comunes, la gestión comunitaria y popular de diversos espacios y la decisión sobre las transformaciones que ocurren en sus territorios, resisten ante las formas y contenidos de los horizontes establecidos por las ideas de progreso del "desarrollismo inmobiliario" y de las políticas gubernamentales. El artículo se centra en una reflexión crítica en torno a las relaciones entre el espacio y el poder, desde una perspectiva comunicacional, a partir del análisis de estos movimientos en espacios de investigación y extensión universitaria en las que se llevaron a cabo estrategias metodológicas cualitativas y participativas.

## Palabras clave

Vecinos, espacialidades, movimientos sociales, radio comunitaria, identidades territoriales.

## Abstract

*This papers retakes the practices of "Multisectorial Defendamos Alberdi" of Córdoba city and the "Asamblea de Vecinos del Chavascate" of Sierras Chicas, Córdoba province (Argentina), as social movements that fight and resist from particular events against the "real estate speculation" and Government policies around the idea of "development" and "progress" in defense of commongoods, and the increasing popular participation in decision-making processes, about the transformations that occur in their territories. Our interest is focused on making a critical reflection about relationships between space-power and the communication in these social movements from research and extension course in which qualitative and participatory methodological strategies were carried out.*

## Keywords

*Neighbors, spatialities, social movements, community radio stations, territorial identities.*

## 1. Introducción

“Un proceso de diálogo y negociación no tiene éxito si las partes no renuncian a vencer”, las palabras pertenecen al Subcomandante Marcos (2001), quizás uno de los primeros emergentes de movimientos sociales<sup>1</sup> en la era de Internet. Esas negociaciones se vieron modificadas, como nunca antes, por las estrategias comunicacionales en torno al conflicto. Tras casi dos décadas, los movimientos sociales han reconfigurado los procesos de lucha y negociación, entre otras estrategias, a partir del uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs).

La provincia de Córdoba vivió procesos de avanzada neoliberal a partir de 1987. Para la toma de estas medidas, sobre todo a partir de 1995, era la propia Fundación Mediterránea la encargada de realizar los diagnósticos y aconsejar las medidas pertinentes (Manzo, 2011). En este contexto, a partir de 1996, con la aprobación de la soja rr, los empresarios agropecuarios tuvieron la anuencia de las autoridades provinciales para avanzar en el desmonte del bosque nativo. En la actualidad, Córdoba sostiene apenas un 3 por ciento de su masa de bosque nativo original según señalan distintos informes técnicos. Es posible pensar que, en el marco de las luchas, diversos movimientos sociales son capaces de configurar espacios abigarrados y enmarañados que les permitan sostener resistencias frente a las lógicas neoliberales globales y sus versiones locales.

Lo neoliberal<sup>2</sup> en la provincia de Córdoba se dio aún antes de la llegada de Thatcher o Reagan al poder. En 1977, en el espacio donde se gestaron los esbozos de la Reforma Universitaria de 1918, mientras la dictadura cívico-militar profundizaba la represión, un grupo de empresarios industriales de la provincia anunciaba la creación de la Fundación Mediterránea<sup>3</sup>. Las élites se apropiaban de un hito de lo democrático latinoamericano y de su discurso, pero con sentidos e intereses diferentes (Fantin & Schuster, 2011). Su Instituto para el Estudio de la Realidad Económica Argentina y Latinoamericana (IERAL) formaría la usina del pensamiento neoliberal más importante de Argentina. Sus hombres e ideas fueron centrales en la última dictadura, en

la década del 90 y en los últimos 30 años de gobiernos provinciales, sin distinciones partidarias (Ramírez, 2011).

Las políticas neoliberales profundizaron transformaciones espaciales situadas, vinculadas con diversas escalas locales y globales, en un modelo que propiciaba (y propicia) la apropiación y concentración de bienes naturales comunes (agua, tierra y bosques nativos) y la desposesión de los bienes comunes urbanos. Como contracara de estos procesos surgen resistencias locales como movimientos sociales contestatarios. Los Vecinos del Chavascate y Defendamos Alberdi nacieron como movimientos que forman parte de un entramado enmarañado de resistencias territoriales locales y que se apropian de lo comunicacional en múltiples formas para potenciar sus luchas.

La Asamblea de Vecinos del Chavascate es una organización ciudadana que reúne vecinos de las Sierras Chicas de Córdoba (localidades de Agua de Oro, Cerro Azul y El Manzano del Departamento Colón- Provincia de Córdoba), que desde 2007 llevan adelante una lucha contra “desarrollos urbanos especulativos” que ponen en riesgo la provisión de agua potable y la preservación del monte nativo serrano. La Multisectorial Defendamos Alberdi, es un colectivo conformado por vecinos autoconvocados, migrantes de diversas nacionalidades, una comunidad indígena urbana y miembros de organizaciones e instituciones de barrio Alberdi de la Ciudad de Córdoba (Departamento Capital de la provincia de Córdoba [Argentina], que limita al norte con el Departamento Colón) en defensa del patrimonio y la vida barrial. Ambos colectivos desde sus singularidades se posicionan frente al avance del mercado inmobiliario.

## 2. Espacialidades críticas

Entendemos el concepto espacialidades críticas como espacios que permiten irrumpir el pensamiento moderno occidental y que facilitan encontrarnos con voces otras que fueron y son silenciadas. Abrirnos a variados sujetos po-

líticos como motores de cambio, en contextos situados y con diversidad de espacios-tiempos (Rivera-Cusicanqui, 2010), reconocer luchas y resistencias desde el encuentro y diálogo horizontal. Para ello, "es preciso traer el espacio hacia dentro de la historia y dejarlo hablar" (Porto-Gonçalves, 2009: 123). El "dejarlo hablar" implica al menos dos procesos: que el espacio sea categoría analítica central en la comprensión de los fenómenos sociales. Y asumir la co-producción y relación de inmanencia entre sociedad y espacio.

En el encuentro con las experiencias de disputas por la vida urbana vinculada a la multisectorial Defendamos Alberdi y con la Asamblea de Vecinos del Chavascate en su lucha por los bienes comunes naturales, reconocemos que estos movimientos sociales dislocan los horizontes establecidos en torno a la idea de "desarrollo" y "progreso". A partir del trabajo colectivo/colaborativo, los interpretamos como anudamientos de trayectorias pluriversas, basculamientos que abren puntos de ruptura en la continuidad espacio temporal de lo moderno-colonial-capitalista-patriarcal (Llorens, Pedrazzani & Rodríguez Nazer, 2017), que insinúan "la presencia de lo otro, a veces de todo lo otro, es decir, de todo aquello que se opone o destaca la realidad existente" (Delgado en Stavrides, 2016: 9).

En la compilación editada por Rosales, Garay y Pedrazzani (2016), existe un esfuerzo por situar la noción de *abigarramiento* para problematizar el espacio y las espacialidades. En trabajos allí reunidos, se pone en diálogo a Zabaleta (1986) y Tapia (2008) en torno a la noción de *formaciones sociales abigarradas* y *sociedades abigarradas* como invitación a problematizar los "tiempos" y "espacialidades heterogéneas". Se propone superar los binarismos del pensamiento moderno/colonial/patriarcal, como contracara de un tiempo y un espacio homogenizante. "No se vive en un espacio neutro y blanco (...) Se vive, se muere, se ama en un espacio cuadrículado, recortado, *abigarrado*, con zonas claras y zonas oscuras..." (Foucault, 2010: 20). Este *abigarramiento* supone una dispersión tanto en espaciamientos como en historicidades y un espacio relacional.

La dimensión multisocietal que retoma Tapia (2008) en la noción de *sociedad abigarrada* permite poner en tensión la espacialidad en términos de temporalidades heterogéneas sobre un sustrato territorial u "horizonte espacial común" (Martín-García, 2016). Si bien continúa una preeminencia de la temporalidad sobre la espacialidad en la construcción de las imaginaciones y proyectos políticos, Martín-García (2016) señala que la idea de espacio heterogéneo podría subyacer a esta concepción en tanto estas estructuras son un entramado de dimensiones tales como "forma de organización; una historia común más o menos compartida en tanto experiencia de hechos y sentidos; una memoria; un proceso de acumulación histórica; proyectos políticos; la constitución de identidades y sujetos políticos" (Tapia, 2008:90). El autor está pensando en las prácticas o rebeliones populares, como estructuradoras "de espacios que se van moldeando por rebeliones o su ausencia: sistemas de relaciones de explotación y desigualdad y relaciones de dominación y opresión que tienen clivajes distintos y graduales que contribuyen a una (re)espacialización permanente e histórica" (Martín-García 2016: 90). Atender a estas espacialidades *abigarradas* "nos habilitaría a comprender las diversas experiencias políticas (y espacialidades) históricas populares desde un lugar menos eurocéntrico" (89).

Lefebvre realiza un aporte fundamental para problematizar el espacio y la espacialidad que permite interpretar el *abigarramiento* espacial y articularlo a su dimensión enmarañada. En los años 60 y 70, "plantea una nueva relación de la sociedad con el espacio al proponer a este último como un producto social; en cuya base ontológica lo espacial y lo social se construyen mutuamente" (Pedrazzani, 2016: 333). Entendiendo que "las relaciones sociales se proyectan en el espacio, se inscriben a sí mismas en el espacio a medida que se producen" (Lefebvre en Pedrazzani, 2016), la "materialización de la existencia humana" no se da sólo en el espacio del capital y del estado que Lefebvre designó como "espacio abstracto" (Lefebvre, 2013). Este supone reconocer procesos de *abigarramiento* como de enmarañado de trayectorias diversas,

al no poder reducirse, ni desde el plano de lo histórico, ni desde la experiencia “humana”, a las abstracciones formalizadas del espacio propias de la modernidad.

### 2.1. Movimientos sociales y potencias comunicacionales

Desde los movimientos sociales resistir, pervivir y preservar los bienes comunes requiere de múltiples estrategias comunicativas que permitan atravesar el muro de los medios de comunicación masivos como agentes de propaganda permanente que refuerzan y retroalimentan el modelo neoliberal (Chomsky & Herman, 1989). En este sentido, las tecnologías de la información y la comunicación (TICs) y el uso de medios alternativos como radios comunitarias, se vuelven herramientas eficaces para visibilizar los conflictos, empoderar a los grupos sociales y como forma de colocarlos en la agenda pública (Lander, 2014).

La potencia de las estrategias comunicacionales<sup>4</sup> mediante el uso de las comunicaciones en red, cambian las formas de abordar los conflictos. Democracia directa e Internet, primero; celulares y redes sociales, después, fueron y están siendo herramientas eficaces para enfrentarse a las políticas globales de las élites (Portillo, 2014).

El uso de las TICs tiende a promover culturas enmarañadas, a contramano de las imágenes masivas de los medios de comunicación, en un espacio de interacción dialógica y relacional, en un marco “donde todos los receptores son emisores potenciales” (Escobar, 2010), presentando un “desacoplamiento gradual de la contigüidad y la simultaneidad” (Castells, 2009: 62).

Las tramas discursivas, amplificadas por los medios de comunicación masiva, que legitiman la apropiación de bienes mediante medidas legales, impositivas y privatizaciones, utilizan lo comunicacional para silenciar y/o deslegitimar reclamos de los movimientos sociales<sup>5</sup>. Recuperar las prácticas y estrategias comunitarias de comunicación y difusión permite desentrañar las formas que toma la relación espacio-poder-saber, y potenciar, cómo en este caso las luchas y resistencias producen discursos otros.

## 3. Metodología

Acorde al objetivo propuesto, nos basamos en lo trabajado en diversos proyectos de investigación<sup>6</sup> junto a actividades co-organizadas con ambos movimientos sociales en las que se utilizaron estrategias metodológicas de tipo cualitativa y participativa. Han confluído diversos métodos y técnicas, específicamente aquí: revisiones de fuentes secundarias, en especial análisis de documentos y publicaciones en redes sociales realizadas por integrantes de los movimientos a los fines de ahondar en los espacios de enunciación y sus medios comunicacionales, participaciones observadas, entrevistas formales e informales en 2017 y la primera mitad de 2018. Nos posicionamos como investigadores, académicos comprometidos con las luchas de estos movimientos; por ende, partícipes en muchos de los procesos que acontecen.

## 4. La Multisectorial Defendamos Alberdi

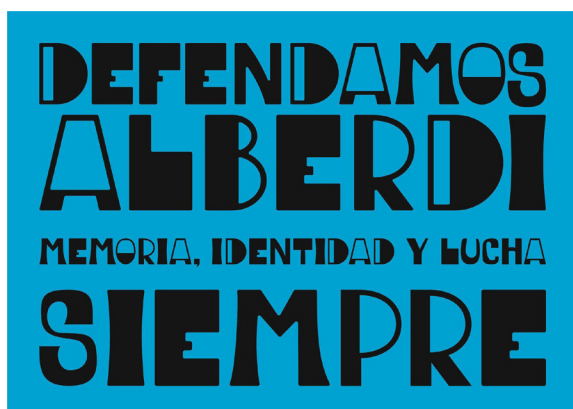
“Nacimos desde el sentimiento, de nuestra bronca al ver como impunemente destruyen nuestro barrio” Relato de miembros de la multisectorial (Correa, 2016: 28)

Como mencionamos, Defendamos Alberdi reúne tanto vecinos como miembros de diversas organizaciones e instituciones de Alberdi y diversas zonas de la ciudad (organizaciones de base, partidarias, indígenas, migrantes e instituciones educativas, entre otras). Se nuclean en pos de la defensa del patrimonio e identidad barrial, y contra la especulación y el avance del mercado inmobiliario (Correa, 2016). Como colectivo es heterogéneo tanto en integrantes como en posicionamientos, lo que posibilita conjugar variedad de experiencias y espacialidades, anudadas a la diversidad de trayectorias e historias.



**Figura 1.** Origen multisectorial.

Fuente: Collage propio, imágenes del Facebook Defendamos Alberdi

**Figura 2.** Eslogan multisectorial.

Fuente: Facebook Defendamos Alberdi

En su historia se entretajan despojos y resistencias que datan desde fines del S. XIX cuando la comunidad indígena Comechingón del denominado Pueblo de La Toma (hoy Alberdi) fueron despojados de sus tierras<sup>7</sup>. La historia de resistencias atraviesa también luchas estudiantiles y obreras: Reforma Universitaria de 1918, el Cordobazo 1969, y los 105 días de toma por parte de los obreros de la fábrica de la Cervecería Córdoba en 1998, entre las más significativas. A su vez, actualmente es destino de migrantes (peruanos, bolivianos, colombianos, afromigrantes, entre otras) que luchan por el acceso al trabajo, la vivienda y una vida digna.

Desde la multisectorial, se desarrollan multiplicidad de estrategias y actividades en la defensa del patrimonio barrial y la vida urbana: Organización de recorridos históricos patrimoniales (Imagen 3), festivales por la identidad barrial

-llamados "Dichas"- que organiza la murga barrial; marchas y movilizaciones callejeras con el objetivo de la visibilización sociopolítica. Entre estas y otras actividades analizamos el programa "La Chimenea", de la Radio Libre, ya que reconocemos contribuye desde lo comunicacional a la co-construcción de la espacialidad e identidad barrial en un sentido abierto y plural.

**Figura 3.** Difusión actividad.

Fuente: Facebook Defendamos Alberdi

#### 4.1. El espacio radial

La construcción de un nosotros territorial, vinculado a lo vecinal y barrial se presentan aquí como relaciones, flujos y redes sociales y de comunicación que desbordan cualquier intento de delimitación de una geografía barrial en términos locales y estáticos. Ese nosotros contiene el reconocimiento de una pluralidad de experiencias, trayectorias e identidades -étnicas, nacionales, de clase, de género- que deben

anudarse en sus singularidades para la conformación de lo colectivo. Apela a cierta dimensión local y este local (como lo translocal o lo global) se sostiene acorde a una multiplicidad de rituales y prácticas de producción y sostenimiento de su materialidad (Massey, 2008).

**Figura 4.** Publicidad programa radial.



Fuente: <https://www.facebook.com/LaChimeneaRadioLibre/>

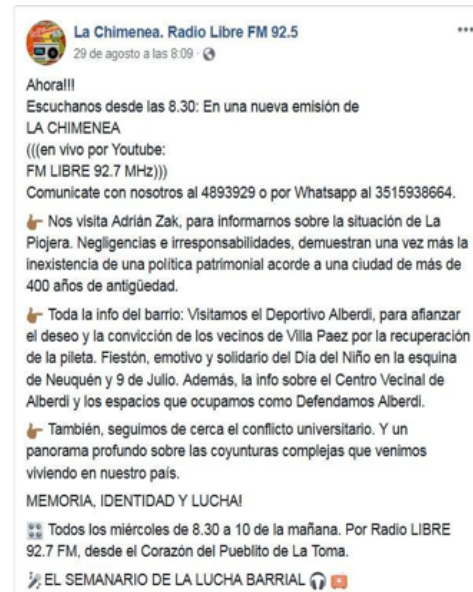
En este caso, el espacio radial es uno de los "rituales de producción" de lo local en la que se disputa la co-construcción de lo barrial y de un nosotros territorial a través de la producción de identificaciones y alteridades. *La Chimenea* es el nombre del programa que desde hace aproximadamente 4 años se emite en la Radio Comunitaria FM Libre 92.7 de Barrio Alberdi (Ver imagen 4). En tanto *semanario radial* -retransmitida en simultáneo a través de Facebook y subida a una radioteca virtual-, se plantea como espacio para difundir y dialogar sobre distintas problemáticas que la Multisectorial y los vecinos consideran oportunas. Desde sus enunciaciones y prácticas reconocemos tres anudamientos de sentido donde lo barrial y lo radial se encuentran profundamente entrelazados y se materializan.

#### 4.1.1. La co-construcción de un nosotros territorial

En su narrativa este medio propone una "comunicación popular y barrial". El programa señala que su objetivo es "difundir la actualidad del barrio y sus vecinos, de la ciudad y nuestras luchas urbanas" (J, locutor del programa e integrante de Defendamos Alberdi). Si la co-pre-

sencia parece ser una dimensión fundamental en la producción de un nosotros territorial, ésta en la actualidad no es ni el principio ni su fin al ser desbordada en todas sus dimensiones.

**Figura 5.** Difusión del programa.



Fuente: Página de Facebook La Chimenea Radio Libre FM 92.5

La construcción de ese nosotros depende de la puesta en acto de una serie de rituales de producción y sostenimiento. En este espacio comunicacional, la dimensión territorial es eje central en la construcción de sentido,

... la posibilidad de tener un programa de radio siempre es una herramienta muy importante para hacer política y para influir en el territorio... la posibilidad de comunicar las actividades que hace no sólo esta organización barrial sino fundamentalmente cuestiones que tienen que ver con la realidad del barrio, un barrio muy populoso, pegado al centro y que experimenta no sólo muchos cambios sino muchas problemáticas... (J)

La dimensión participativa y las referencias territoriales la expresan locutores y vecinos que participan con llamados y envíos de mensajes,

donde el nombre del barrio o sector suelen referirse en las presentaciones personales, o bien en el señalamiento de distintas problemáticas particulares colocándolos desde la presentación del "nosotros mismos", en una cartografía compleja.

... el tema de la participación, cómo hacemos que la gente se reencuentre, que la gente participe,... que la gente plantee alternativas a la realidad... que se vive (P, locutor del programa e integrante de Defendamos Alberdi)

El espacio radial es entendido también como un medio para intervenir y posicionarse en las disputas políticas y sociales que se expresan a nivel barrial como de la ciudad.

La idea de poder transmitir una lucha barrial o transmitir las problemáticas que uno ve como habitante y militante de un territorio, un programa de radio es un medio muy efectivo ... creemos que por eso un programa de radio puede ser una herramienta muy importante y hasta fundamental en la lucha... (J.)

Tanto en *La Chimenea* como en otras prácticas y rituales de lo local, la Multisectorial apela a la construcción de un nosotros asociado a la calle y al barrio, pero también una asociación a los procesos y colectivos de la ciudad y del país. Prestan atención a la diversidad de situaciones en que se expresan identidades barriales, étnicas, nacionales, de clase, de género, entre otras, que se articulan localmente y a escalas variables. Entre la diversidad de expresiones, ponen en tensión y dislocan formas y contenidos que legitima el "desarrollismo inmobiliario" y las políticas gubernamentales que lo favorecen.

#### 4.1.2. La construcción de la alteridad

En parte, la construcción de un nosotros territorial expresa una espacialización sujeta al "juego de la diferencia". Ese nosotros que se constituye en torno a una relación de negatividad, "de un exterior constitutivo", en una práctica que busca distinguirse de una cosa definida como "Otro/a", en este caso los actores hegemónicos. En la entrevista J. señala que la

Multisectorial es "una organización territorial, un movimiento social urbano que lucha por la defensa del barrio frente al avance inmobiliario a partir del centro" (J.).

La idea de centro expresa una espacialización del "juego de la diferencias" que permite situar e identificar la alteridad respecto al territorio barrial. Los actores que se identifican con el centro -el Estado provincial, municipal y familias patricias- fueron los que avanzaron sobre el territorio comunal del Pueblo La Toma a fines a fines del siglo XIX, los que reprimieron a la manifestaciones obrera-estudiantil del Cordobazo, los que cerraron las fuentes de trabajo y reprimieron a los trabajadores durante la década de 1990, los que avalan la destrucción del patrimonio histórico barrial y los que en la actualidad promueven la especulación inmobiliaria.

En un contexto en que los "grupos desarrollistas" y los agentes del Estado, se han servido de los medios de comunicación hegemónicos para favorecer a la especulación inmobiliaria, el programa de radio intenta desde los márgenes, "influir en una agenda política... marcada por quien tiene el poder en lo comunicacional" (J.).

En esta "lucha barrial", si la primera identificación de la alteridad se materializaba en las casonas demolidas, los edificios en altura y el proceso de "gentrificación" -término reapropiado por el propio colectivo-, la Multisectorial fue re-definiendo y complejizando la formas de expresar esta alteridad. Como señala un locutor y miembro de la multisectorial,

Ya no es un problema de edificios contra casas viejas, en algún tiempo fue así, (ahora) es el problema de cómo vivimos, de cómo hacemos para vivir en mejores condiciones de vida, como es esto del "buen vivir" (P.)

Planteado como alteridad al imaginario del desarrollo y el progreso, el "buen vivir" urbano que se propone no supone regresar a una interpretación romántica donde lo local exprese la referencia a un paisaje y un pasado bucólico

-un regreso a la *Gemeinschaft*- extraviado en las fuerzas y flujos translocales, sino la construcción de una imaginación geográfica en un sentido abierto y pluridiverso.

#### 4.1.3. La de(s)colonización del territorio y de la comunicación

El programa retoma una genealogía territorial de luchas y disputas, re-situando la radio comunitaria, como dice en su auspicio, en el "Corazón del pueblo La Toma" (Ver Imagen 5). Retomar ese "corazón" como núcleo de disputa apunta a una de(s)colonización de lo barrial y de lo urbano, en donde la matriz colonial aún se expresa en múltiples aspectos y relaciones.

El espacio radial se comparte con otros programas vinculados a problemáticas e intereses sociales en el que podemos destacar el referido a los pueblos originarios e indígenas y el del colectivo afromigrantes de Córdoba. En esta pluralidad, pueblos originarios, migrantes de diversas nacionalidades y sectores populares, encuentran canales para narrar desde sus propias voces y experiencias. Estas formas de construir comunicación, que no tienen espacio en los medios hegemónicos, aportan sentido a la propia radio en tanto medio de comunicación comunitario y popular, que dialoga, comunica y da a conocer en y desde el Sur, y a partir de perspectivas y experiencias pluridiversas (Santos, 2001).

La de(s)colonización del territorio desde lo radial adquiere múltiples expresiones en este espacio local, en tanto lucha anticolonial y anticapitalista, que despliega diversas propuestas, muchas veces en tensión: la recuperación y reconstrucción de las voces y saberes de la comunidad comechingón que fue invisibilizada por el orden colonial primero, y por el Estado moderno cordobés después; en la deconstrucción de las categorías raciales al dar voz a aquellos sectores que fueron acallados y subalternizados -indígenas, afros, populares- en una sociedad en la que nunca desapareció, incluso con la conformación y consolidación del Esta-

do moderno provincial, una matriz societaria colonial -racial y estamental-. Al irrumpir desde la comunicación y las prácticas para disputar la señalética de la ciudad y del barrio que afirma constantemente la dimensión colonial-moderna: reemplazar el nombre barrio Alberdi por "Pueblo La Toma"; cambiar el nombre Avenida Colón y Plaza Colón por Avenida Comechingones y Plaza Comechingones respectivamente, renombrar la plaza Jerónimo del Barco -apelido asociado con la expropiación de la tierra a la comunidad del Pueblo La Toma-, por Plaza Curaca Lino Acevedo, entre tantas otras.

## 5. "Somos el monte que marcha"

La Asamblea de Vecinos del Chavascate nació a mediados de la década del 2000. Los excedentes del boom sojero habían generado ganancias que se volcaron al mercado inmobiliario (creación de barrios privados en los alrededores de la ciudad de Córdoba). La capilla de Candonga<sup>8</sup>, monumento histórico nacional (construida en el siglo XVII, su arquitectura lleva reminiscencias jesuíticas) y sus alrededores permanecieron casi intactos hasta la irrupción del proyecto de desarrollo inmobiliario de montaña.

En este barrio serrano, el proyecto de la empresa Ticupil prevé la construcción de más de 300 viviendas en 150 hectáreas consideradas zona roja por Ley provincial Ordenamiento territorial de Bosques nativos de la provincia de Córdoba<sup>9</sup>; es decir, se reconoce como zona protegida.

El río Chavascate surca un costado de dicha capilla. Allí se ubica la toma de agua potable que abastece a las comunidades del valle (Agua de Oro, Cerro Azul y El Manzano) donde viven más de 10 mil personas. El proyecto pone en peligro el normal aprovisionamiento de un bien que en muchas épocas del año se vuelve escaso, e incluso llega a interrumpirse<sup>10</sup>.

Cotaimich, integrante de la Asamblea, define a los vecinos del Chavascate como un grupo de "personas que luchan por el agua y por la vida"



(Cotaimich<sup>11</sup>). En esa afirmación no sólo radica el foco del conflicto sino también la construcción de una alteridad que se contrapone a la visión capitalista y eurocéntrica del proyecto. Entre los espacios de negociación logrados, los vecinos trabajaron junto autoridades provinciales en un proyecto de Ordenamiento Territorial Participativo. Los técnicos hablaban de recursos hídricos, los vecinos de bien común, o de lo que Deón (2014) denomina “camino del agua”, el uso del bien común forma parte de un proceso social, cultural y económico fundamental para la vida.

Los desmontes en zonas serranas que requieren los proyectos de barrios privados, se realizan sin planificación. En 2015 esto influyó en inusuales crecidas de los ríos que agravaron los daños en el ecosistema, deteriorando casas y, en localidades aledañas, se cobraron vidas humanas y no humanas (Deón, 2015). Sin embargo, el proceso de construcción no menguó.

La alteridad, lo diferente, la construcción del otro y de la propia identidad como grupo quedó marcada a fuego. Los vecinos llevan la marca de aquella creciente. Las identidades del capital se escudan bajo las figuras de las sociedades anónimas. La devastación del monte es un proceso sin una identidad, que lleva las marcas de la depredación del capitalismo global. Los vecinos ponen el cuerpo a las sequías, a las crecientes y a las movilizaciones. La Asamblea integra la Coordinadora Ambiental y de Derechos Humanos de las Sierras Chicas<sup>12</sup>, y como parte de tal la Coordinadora en Defensa de Bosque Nativo<sup>13</sup> que después de varias marchas durante el 2017 logró paralizar el proyecto de Ley que buscaba modificar el uso de los bosques integrado a un modelo agroindustrial.

“Somos el monte que marcha” una de las consignas de las movilizaciones<sup>14</sup>. “En esos momentos conseguimos durante cinco minutos que los medios nos presten atención, pero después hay que volver a nuestras estrategias”, cuenta Cotaimich. Con estados provinciales y municipales llevando adelante políticas de *lais-*

*sez faire*, con funcionarios que suelen provenir o simpatizar con usinas de pensamiento como las de la Fundación Mediterránea, los territorios y bienes comunes quedan a merced de la capacidad de los movimientos sociales de establecer disputas. Se producen tensiones entre territorialidades en las que se enfrentan modelos antagónicos de organización social entre lo global y lo local, la lógica del capital contra la lógica del bien común, donde las empresas buscan imponer una temporalidad abstracta centrada en la valorización capitalista, en clara contraposición con la producción de valores de uso propias de los vecinos (Composto & Navarro 2014).

### 5.1. Las estrategias de comunicación de los vecinos del Chavascate

La disputa simbólica de movimientos sociales como los Vecinos del Chavascate debe estar dotada de astucia suficiente como para desmontar estrategias de *marketing* y publicidad que van de la mano de la complicidad de los medios masivos de comunicación. La vinculación con otros movimientos de defensa del medioambiente provinciales, con instituciones, con la universidad, con artistas y cantores populares son sólo algunas de las múltiples estrategias de comunicación que desarrollan los vecinos.

Figura 6. Locro.



Fuente: Facebook Vecinos del Chavascate.



Hay una concepción nosotrica de la vida. La idea de un nosotros con el árbol, con el río. Las asambleas en general tienen una mirada respecto de la vinculación con la naturaleza. Una fortaleza en tanto existe una construcción simbólico material muy fuerte. Comunicamos desde una especie de clandestinidad pública. Por otra parte, un trabajo conjunto con sectores de la Universidad permiten tener a “los técnicos de nuestro lado. (Cotaimich)

Lo abigarrado de las poblaciones no es un impedimento para hacer común el mensaje. “Buscamos integrar el conocimiento que tienen los antiguos pobladores de la cuenca con los conocimientos universitarios.” En pos de la defensa del río y haciendo hincapié en la cultura religiosa de los antiguos pobladores, los vecinos trabajaron en mensajes audiovisuales desde la Encíclica Papal Laudato Sí. “Así logramos que algunos vecinos hablaran como si fueran los más encendidos militantes de la Asamblea” (Cotaimich, 2017).

Chavascate es la manera no oficial de nombrar al río. Su traducción habla de “pueblo y valle”. Ticupil<sup>15</sup> es el nombre de la empresa, integrada por antiguos funcionarios estatales. La ambigüedad del nombre esconde la apropiación del lenguaje originario y de los bienes comunes naturales (Llorens, Rodríguez & Pedrazzani, 2017). Tanto el Estado como la empresa llaman al río Agua de Oro; para nosotros, “el agua es oro”, dicen los Vecinos. Para Ticupil el oro está en el proceso de apropiación de las ganancias del proyecto inmobiliario.

Cerca de la antigua capilla, una gran olla con locro humea. Los vecinos marcharon siete kilómetros desde pueblo. La marcha es parte de las actividades que realizan para mantener vigente la problemática. La edición de un periódico, festivales, reparto de volantes en los fines de semana de afluencia turística, son algunas de las tantas estrategias que despliega la Asamblea. Un nosotros, enmarañado. Junto a la capilla son una mezcla heterodoxa, *hippies* junto a “nacidos y criados”. Paisanos de a caballo y profesionales realizan conferencias informativas acerca del estado de la lucha. Al-

guien se acerca y pide una porción de locro. El pago es voluntario y sirve para financiar las actividades. La comida y la alcancía simbolizan un nosotros. Están a metros del cerco del barrio cerrado y de los terrenos parcelados. Individualidades medidas en dólares por metro cuadrado.

Las identidades se fortalecen y desvanecen según la lógica de la disputa. Los Vecinos con la presencia de los cuerpos en los lugares comunes, en las calles, en las plazas, aúnan identidades abigarradas y enmarañadas. “Desde una perspectiva antropológica, es importante llamar la atención sobre el emplazamiento de todas las prácticas culturales, algo que se desprende del hecho de que la cultura es llevada a los lugares por cuerpos” (Escobar, 2010: 135). El capital se protege tras el anonimato de una SRL (Sociedad de Responsabilidad Limitada).

La lucha también se da en los espacios virtuales. Los Vecinos del Chavascate, de manera institucional o a través de sus miembros viabilizan los mensajes a través del Facebook o los diferentes grupos de Whatsapp, por ejemplo. Difunden información, no sólo de la lucha por Candonga, sino de otras luchas sociales por bienes comunes. Las resoluciones de la Asamblea de Punilla contra la Autovía<sup>16</sup>, los avances de un mapa colaborativo de Áreas protegidas, la denuncia de incendios intencionales, los desmontes ilegales, las convocatorias de marchas en la ciudad, entre muchas otras.

Las acciones<sup>17</sup> no sólo han generado una construcción de un “nosotros” en defensa del agua, el monte y el ambiente, sino que en su accionar logran, poner en jaque la visión antagónica de mundo representada en Ticupil. Al parecer tienen claro aquello que enuncia Reguillo (2017) “[n]o sólo se trata de compartir fotos, videos o testimonios a través de la red, sino de abrirle un boquete a los muros del poder, por el que se filtran imágenes desobedientes que, además de generar visibilidad, obligan a los medios convencionales a modificar sus rutinas de silenciamiento”.

## 6. Conclusiones

En las contiendas y coaliciones de estos colectivos se encuentran historias de luchas exitosas como de esfuerzos frustrados. Tanto la Multisectorial como los Vecinos del Chavasca-te logran articular una multiplicidad de experiencias. Anudan trayectorias y espacialidades diversas –sectores populares y trabajadores, migrantes de distintas procedencias, sectores universitarios, colectivos artísticos, productores rurales, etcétera- reivindicando el buen vivir urbano en un caso, y los bienes comunes en otro. Desde aquí la lucha territorial, las estrategias comunicativas y los diálogos no inocentes entre distintos actores y epistemes, con una impronta desde abajo y plural, fue fundamental para frenar los emprendimientos inmobiliarios, disputar los centros vecinales y las cooperativas de agua a los partidos tradicionales; conseguir la apropiación de un centro cultural -La Piojera-, o dinamizar los clubes deportivos y culturales locales; lograr el reconocimiento de áreas patrimoniales, o defender las áreas protegidas de bosque nativo; organizar recorridos históricos culturales o recorridos con impronta ambientalista; entre cantidad de actividades más que toman la calle como espacio para la co-producción de lo público y de lo local.

De lo desarrollado se levanta una primera reflexión: en estas historias de lucha, los medios comunitarios y las redes de comunicación horizontales se convierten en importantes instrumentos de la contienda para la práctica democrática participativa y la conformación de lo colectivo. La segunda, en la creación o reemergencia de formas de organización -asambleas barriales, asambleas generales- como modo de colocar en la esfera pública común las problemáticas colectivas, se transforman en actores centrales de deliberación política que se interponen frente a las formas institucionalizadas del Estado y de los partidos políticos. Toda esta experiencia señala que las formas locales y comunitarias de generar procesos de participación, organización y comunicación, pueden desbordar y dislocar la forma democrática representativa moderno

occidental y sus marcos institucionales de articular lo político. Esto se articula a una tercera reflexión: una forma de disputar legitimidad a las empresas inmobiliarias especulativas, ha sido denunciar a estas y las instituciones que las protegen señalando su impunidad. En las estrategias de confrontación al poder se trata no solo de combatir la imposición y la impunidad, sino también de co-construir alternativas que transformen la realidad. Lo cual muestra la potencialidad de los sectores subalternizados para presentar y poner en diálogo formas alternativas de construcción de conocimiento y de lo colectivo. Una cuarta reflexión, es que los movimientos y colectivos territoriales que apelan a lo local y comunitario para constituirse nunca deben dejar de pensarse y de prestar atención a sus propias prácticas y geometrías para no caer en los localismos excluyentes. La pregunta por cómo estos singularismos locales pueden articularse en luchas y articulaciones más allá de lo local, frente a proyectos de dominación que se imponen de manera global, es siempre un desafío. Quinta, lo anterior señala que parte de lo que se disputa son las imaginaciones espaciales y temporales que pueden desplegar proyectos políticos alternativos y aquí la comunicación y el diálogo de saberes juega un papel central. Por último y como sexta reflexión, la heterogeneidad y multiplicidad señalada previamente, permite situarnos en el problema de la co-producción diferencial de la espacialidad que se dirime entre lo afirmativo y aquello que excluye. Si la noción de espacio abigarrado puede situarse en proximidad a la negatividad pensada desde una espacialización sujeta al “juego de la diferencia”, que supone una práctica que busca distinguirse de una cosa definida como “Otro/a” –excluida, abyecta- “un exterior constitutivo”; la noción de enmarañado pretende captar un entendimiento del mundo como devenir, donde la espacialidad se interpreta en términos afirmativos, generando el “reconocimiento del espacio como la esfera de una multiplicidad coexistente, el espacio como una simultaneidad de historias-hasta-ahora” (Massey 2008:88).

## Notas

1. Entendemos a los movimientos sociales “como formas diversas de organización de conjuntos sociales (clases, fracciones de clase o incluso alianzas de clase) inmersos en relaciones sociales de antagonismo sociopolítico y cultural que por su misma configuración apuntan hacia algún tipo de lucha anti-status-quo” (Galafassi, 2006: 55). Nos enfocamos en lo que promueven como cambio-transformación social. Como propone Santos (2001) reconocemos que estas formas diversas de organización ponen de manifiesto opresiones que no venían siendo objeto de estudio y discusión y, que si bien se las puede reconocer articuladas con las relaciones de producción y las clases sociales, las sobrepasan y dan cuenta de múltiples asimetrías en las relaciones sociales y de variadas interseccionalidades que se anudan en las luchas. Nos parece clave reconocer allí lo inacabado y multidimensional de las relaciones sociales, relaciones de poder y sentidos de la acción colectiva que hacen a la heterogeneidad de movimientos sociales, y a las múltiples y variadas espacialidades que posibilitan.

2. Hacemos referencia a lo neoliberal en tanto líneas de pensamiento y prácticas político-económicas enfocadas a promover las capacidades y las libertades empresariales de los individuos acorde a un marco institucional que potencia los derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio. Y donde el Estado crea y preserva ese marco en pos del desarrollo de estas prácticas (Harvey, 2007). Presupone particulares concepciones del ser humano, sociales, políticas y cognoscitivas. Como plantea Smith (s/a) se entroniza la economía de libre mercado, se desregulan funciones estatales, sobre todo las referidas a la ayuda social y apoyo a la reproducción social. Y a la par de la centralidad de la propiedad privada, se privatizan recursos sociales. Excede las políticas públicas y economía, produciendo también espacialidades funcionales a su reproducción. En las experiencias de lucha que aquí recuperamos, nos interesa en términos analíticos focalizarnos en lo contestatario y creativo frente al avance de los mercados formales inmobiliarios y los procesos de despojo que provocan.

3. Su presentación oficial tuvo como sede el Colegio Nacional de Monserrat (institución educativa preuniversitaria, pública y gratuita perteneciente a la Universidad Nacional de Córdoba), espacio en donde los jóvenes reformistas del '18 habían realizado los primeros actos en oposición al sistema de enseñanza universitaria católica y conservadora.

4. Se pueden reconocer varios acontecimientos como la contracumbre de Seattle (1999) que boicoteó la llamada Ronda del Milenio de la Organización Mundial de Comercio, el Movimiento de Indignados, Occupy Wall Street, el Movimiento Estudiantil Chileno o el #YoSoy132 (México), entre otros.

5. Los discursos legales son una de las formas solapadas de la apropiación de los espacios. En el caso de Candonga, se relaciona con capitales provenientes del monocultivo de soja (Llorens, Pedrazzani, Rodríguez; 2017)

6. Dichos proyectos fueron aprobados en las convocatorias de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, radicados en el Departamento de Geografía y que han posibilitado la labor conjunta desde 2010 hasta la actualidad (2018).

7. Aunque fueron invisibilizados, dicha comunidad reclama actualmente el derecho a su cultura e identidad.

8. Las imágenes utilizadas pertenecen a: <https://es-la.facebook.com/pages/category/Community/Vecinos-del-Chavascate-179457278896995/> y <https://www.facebook.com/Club-social-y-deportivo-Agua-de-Oro-664293650315662/>

9. Ley N° 9814: <http://web2.cba.gov.ar/web/leyes.nsf/85a69a561f9ea43d03257234006a8594/603dce-7a084735f10325777c006cce5f?OpenDocument>

10. Ver: [https://www.unc.edu.ar/sites/default/files/INFORME\\_AGUA\\_DE\\_ORO\\_Barchuk\\_et\\_al.pdf](https://www.unc.edu.ar/sites/default/files/INFORME_AGUA_DE_ORO_Barchuk_et_al.pdf)

11. Entrevista a Valeria Cotaimich, 2017. Integrante de los Vecinos del Chavascate. Rodríguez Nazer, Entrevistador.

12. Ver: <https://es-la.facebook.com/c.a.d.h.sierraschicas/>

13. Ver: <https://es-la.facebook.com/coord.ley.bosques.cba/>

14. En abril de 2017, los Vecinos del Chavascate marcharon como parte de la Coordinadora en Defensa del Bosque Nativo (CoDeBoNa). Reclamaban por la no aprobación de una ley que permitiera la agricultura y la ganadería en territorios ocupados por bosque nativo. <https://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/masiva-y-diversa-marcha-en-defensa-del-bosque-nativo>

15. Para más información ver: <https://striptease-delpoder.com/2015/05/dueno-de-la-voz-del-in->

terior-clarin-implicado-en-una-causa-de-abuso/#.W14k48lnapo <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/suspenden-un-mes-mas-las-obras-en-dos-loteos-cerca-de-la-capilla-de-candong> <http://www.cba24n.com.ar/content/vecinos-de-candong-se-oponen-emprendimiento-inmobiliario>

16. Ver: <https://www.facebook.com/notes/unidospor-el-monte/carta-abierta-comunicado-de-las-asambleas-de-punilla-a-la-opini%C3%B3n-p%C3%BAblica/606359366398969/>

17.Ver: <https://latinta.com.ar/2017/09/vecinos-chavascate-diez-anos-luchando-vida/>

## Referencias Bibliográficas

Castells, M. (2009). *Poder y Comunicación*. Madrid: Alianza Editorial.

Chomsky, N., & Herman. (1990). *Los guardianes de la libertad*. Barcelona: Grijalbo.

Composto, C., & Navarro, M. (2014). "Claves de lectura para comprender el despojo y las luchas por los bienes comunes en América Latina". En C. Composto, M. Navarro, & Comp., *Territorios en disputa. Despojo capitalista, luchas en defensa de los bienes comunes naturales y alternativas emancipatorias para América Latina* (págs. 33-75). Mexico, D.F.: Bajo Terra Ediciones.

Correa, A. (2016). *Alberdi no está en venta. Espacios, historias y relatos de luchas y resistencias*. Voluntariado Universitario UNCOR-45. Universidad Nacional de Córdoba. Ed. Gráfica del Sur. <https://ansenuza.unc.edu.ar/comunidades/handle/11086.1/1263>

Deon, J. (2014) "Recorte del trabajo de investigación: Conflictos por el agua y el uso del suelo en las Sierras Chicas. El caso de la cuenca del río Chavascate. 2014. Coordinadora Ambiental y de Derechos Humanos de las Sierras Chicas, Córdoba.

Escobar, A. (2010). *Una minga para el postdesarrollo: lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos. Recuperado el 20 de julio de 2018, de <https://www.unc.edu/~aescobar/text/esp/escobar.2010.UnaMinga.pdf>

Fantin, I. & Schuster, E. (2011). *Las estrategias de la Fundación Mediterránea y las medidas económicas de la última dictadura militar*. Segundas Jornadas Nacionales de Historia de Córdoba. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades UNC.

Foucault, M. (1982). "Space, Knowledge and Power", entrevista realizada por Paul Rabinow y publicada en Rabinow, P. "The Foucault Reader". Nueva York, 1984. Versión francesa, traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima, en: *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. <http://www.bifurcaciones.cl/2015/06/reserva/>

Galafassi, G. (2006) Cuando el árbol no deja ver el bosque. Neofuncionalismo y posmo-

- deridad en los estudios sobre movimientos sociales. *Revista Theomai*, núm. 14, segundo semestre, 2006, pp. 37-58.
- Grosfoguel, R. (2008) Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial. *Tabula Rasa*, 9, pp. 199-215.
- Harvey, D. (2007). "El neoliberalismo como destrucción creativa" *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*. Traducido del inglés para Rebelión por Germán Leyens. Recuperado: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=65709>[06/07/2008 17:52:59]
- Lander, E. (2014). Crisis civilizatoria, límites del planeta, asaltos a la democracia y pueblos en resistencia. En M. E. Borsani, & P. Quintero, *Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo* (págs. 79 - 91). Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.
- Ley N° 9814, Ordenamiento territorial de bosques nativos de la provincia de Córdoba. (10 de Agosto de 2010). Obtenido de [https://bpa.cba.gov.ar/Sistema/LEY\\_9814\\_Ordenamiento\\_Territorial\\_Cordoba.pdf](https://bpa.cba.gov.ar/Sistema/LEY_9814_Ordenamiento_Territorial_Cordoba.pdf)
- Llorens, S., Rodríguez, R. & Pedrazzani, C. (2017) "Espacialidades enmarañadas: trayectorias diversas, sobrepuestas y compartidas en las luchas y resistencias en la ciudad y en las Sierras de Córdoba". En V Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos "Los Movimientos sociales frente a la restauración neoliberal: resistencias, oposición y re-construcción de perspectivas teórico-políticas emancipatorias". Universidad Nacional de Córdoba y UNILA. Córdoba, 23 y 25 de noviembre de 2017.
- Marcos, S. (25 de marzo de 2001). *Habla Marcos*. (G. García Márquez, & R. Pombo, Entrevistadores) Bogotá, Colombia: Cambio. Recuperado el 20 de julio de 2018, de <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2001/03/25/entrevista-con-gabriel-garcia-marquez/>
- Martín-García, F. (2016). "Postextractivismo y crecimiento en América Latina. Historias, problemas y desafíos hacia una agenda de luchas comunes". En Rosales, Garay Reyna, y Pedrazzani, (eds) *La espacialidad crítica en el pensamiento político-social latinoamericano: nuevas gramáticas de poder, territorialidades en tensión*. CLACSO, Buenos Aires
- Massey, D. ([2005] 2008) *Pelo o espaço. Uma Nova Política da Espacialidade*. Bertrand Brasil.
- Manzo, A. (2011). "La penetración del neoliberalismo en los ámbitos subnacionales. El caso Córdoba: análisis de las leyes provinciales del Estado nuevo y el Pacto fiscal". *Civilizar* 11 (21): 15-32, julio-diciembre de 2011
- Pedrazzani, C. (2016). "Lógicas de producción del espacio urbano en la ciudad de Córdoba (Argentina): una mirada desde la colonialidad del poder". En Rosales, Garay Reyna, y Pedrazzani, (eds) *La espacialidad crítica en el pensamiento político-social latinoamericano: nuevas gramáticas de poder, territorialidades en tensión*. CLACSO, Buenos Aires.
- Porto-Gonçalves, C. W. (2009). De Saberes y de Territorios: diversidad y emancipación a partir de la experiencia latino-americana. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, Volumen 8, N° 22, 2009, p. 121-136
- Portillo, M. (agosto de 2014). Mediaciones telecomunicativas, movilizaciones globales y disputas por el espacio público. Análisis del surgimiento del #YoSoy132. *Argumentos*, 27(75), 173- 190.



- Ramírez, H. (2011). *Corporaciones en el poder*. Carapachay, Buenos Aires: Lenguaje Claro, Editora.
- Reguillo, R. (2017). Cuatro Estrategias para un reclamo viral. *Anfibia*. Obtenido de <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/reguillo/>
- Rivera-Cusicanqui, S. (2010) Oprimidos pero no vencidos: luchas del campesinado aymara y quechwa 1900-1980, La Paz: La Mirada Salvaje. Capítulo: Prefacio de la autora de 2003 'Mirando al pasado para caminar por el presente y el futuro (qhip-nayruñtasissarnaqapxañani) pp. 17-36.
- Rosales, M., Garay, Z. & Pedrazzani, C. eds. (2016) *La espacialidad crítica en el pensamiento político-social latinoamericano Nuevas gramáticas de poder. Territorialidades en tensión*. CLACSO. Bs. As.
- Santos, B. de Sousa (2001) "Los nuevos movimientos sociales". Sección Debates, *Revista OSAL*. En: [http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Los\\_nuevos\\_movimientos\\_sociales\\_OSAL2001.PDF](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Los_nuevos_movimientos_sociales_OSAL2001.PDF)
- Smith, Neil (s/a) Apartado: Revolución urbana. Ciudad global. En: Smith, Neil (s/a) ¿Ciudades después del neoliberalismo? Pp. 15 a 19 [7 a 11 numeraciones del pdf].
- Stavrídes, S. (2016) *Hacia la ciudad de umbrales*. Ed. Akal. España
- Tapia, L. (2008) *Política Salvaje*. La Paz: Muela del Diablo/ Comunas/CLACSO. La Paz
- Zavaleta Mercado, R. (1986) *Lo nacional popular en Bolivia*. México. Siglo XXI editores

▾ Sobre los autores y autora

**Santiago Llorens** es Licenciado en Geografía, Universidad Nacional de Catamarca (UNCa). Profesor Adjunto, investigador y extensionista del Departamento de Geografía. Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH). Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Miembro del Programa "La espacialidad crítica en el pensamiento político-social latinoamericano", Centro de Estudios Avanzados (UNC) y del Grupo de Trabajo "Pensamiento Geográfico Crítico Latinoamericano" (CLACSO).

**Carla Eleonora Pedrazzani** es Licenciada en Geografía, Profesora Asistente, investigadora y extensionista del Departamento de Geografía. Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH). Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Especialista en Epistemologías del Sur, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Miembro del Programa "La espacialidad crítica en el pensamiento político-social latinoamericano", Centro de Estudios Avanzados (UNC) y del Grupo de Trabajo "Pensamiento Geográfico Crítico Latinoamericano" (CLACSO).

**Roy Rodríguez** es Licenciado en Comunicación Social. Cátedra Libre "La Reforma del 18: Un tiempo para nuestro tiempo" y "John Berger, propuestas para contemporaneidad." Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba. Miembro del Programa "La espacialidad crítica en el pensamiento político-social latinoamericano", Centro de Estudios Avanzados (UNC). Escritor. Periodista. Autor de "Descalzos en la Luna" (Alción, 2014) y "Siete cuentos peronistas" (Alción, 2016). Maestrando en Ciencias Sociales Agrarias, Flacso.

~ ¿Cómo citar?

Llorens, S., Pedrazzani, C. & Rodríguez, R. (2018). Señales de lucha y espacialidades en diálogo. La potencia de lo comunicacional en Defendamos Alberdi y los Vecinos de Chavascat. *Comunicación y Medios*, (38), 190-205.

# RESEÑAS

# Periodistas (in)formados. Un siglo de enseñanza periodística en España: historia y tendencias

Sánchez-García, Pilar. (2017). *Periodistas (in)formados. Un siglo de enseñanza periodística en España: historia y tendencias*. Madrid: Editorial Universitas. 198 páginas. ISBN: 978-84-7991-478-3

En 1971, la enseñanza del periodismo en España vivió su ingreso a la educación superior con la creación de las Facultades de Ciencias de la Información en las Universidades Complutense de Madrid y Autónoma de Barcelona. El hito, además de implicar un nuevo estatus disciplinario y académico para la profesión, puede ser comprendido, en su contexto histórico, como un paso dentro del incipiente proceso de democratización y transformación de la sociedad española (Lazcano-Peña, 2013, p.178): en definitiva, la creación de las nuevas Facultades, aportaría garantías de mayor independencia para la formación periodística, hasta esa fecha concentrada en espacios con fuerte orientación religiosa y control ideológico desde el franquismo.

Ese mismo año, una viñeta de la entonces Vanguardia Española, ironizaba: "Ya sabe señorita Montse, solo concedo entrevistas a doctores en periodismo". Y es que claro, el

carácter universitario del periodismo no fue de consenso, sino de amplio debate: "Apoyaremos que el plan de estudios de Ciencias de la Información sea práctico y no de ciencia pura exclusivamente", manifestaba la Agrupación Nacional Sindical de Radio y TV, e informaba la prensa de la época (p.178).

El episodio, que pudiera comprenderse como una anécdota en la institucionalización académica de nuestra profesión, nos introduce en el debate sobre la enseñanza del periodismo. ¿Se hace o se nace periodista? ¿Cuál es su lugar en la academia? ¿Cómo dialogan práctica y teoría en la formación de los y las profesionales de los medios y las comunicaciones?

Estas interrogantes son parte también del texto de Pilar Sánchez-García, monografía en que junto con una documentada revisión histórica de la evolución de la enseñanza del periodismo en España, aporta también una mirada mar-

co sobre el modo en que ha evolucionado la comprensión/valoración de la profesión, los contextos sociales en que estos cambios se han enmarcado, y sus impactos –efectivos o *en deuda-* en su enseñanza:

el Periodismo vive un salto generacional, sociológico y tecnológico comparado con el que supuso la aparición de la imprenta y más tarde con la revolución de la radio y la televisión. El cambio que vivimos en directo representa una transformación social, económica, familiar, de relaciones individuales y, en definitiva, un nuevo modelo de información y comunicación global. Asistimos a una mudanza en las redacciones que, poco a poco, llega a las aulas. Debe llegar (Sánchez-García, 2017, p. 25).

El trabajo está estructurado en cinco capítulos, y va combinando revisión histórica y conceptual. Como apertura, el primer capítulo inicia con el debate sobre la formación académica del periodismo, en cuanto a comprensión y valoración del oficio. Como dice Sánchez-García (2017), de acuerdo a su investigación

los argumentos se repiten a lo largo de este siglo: quienes consideran que lo importante

de la formación del periodista se aprende con la práctica del oficio, creen hoy que la base formativa está en la técnica haciendo un alegato del periodista autodidacta, confiado al talento y a la intuición; y quienes consideran el Periodismo como una profesión que requiere especialización comunicativa cualificación multidisciplinar, defienden la

responsabilidad social de la profesión y el criterio independiente de los periodistas formados intelectualmente (p.35).

La mirada historiográfica se concentra en los siguientes dos capítulos. Para comenzar, un recorrido de los primeros espacios formativos del periodismo en España (1887 con el primer curso de sobre periodismo en Salamanca), hasta la actualidad más cercana, "pasando por las escuelas de periodistas de la primera mitad del siglo XX, antes y durante el Franquismo, los programas preuniversitarios de los años 60 y la etapa universitaria, desde 1971 con un incremento exponencial de facultades con título de Periodismo, hasta llegar a las 40 en 2017" (p.27), año de edición del texto. La revisión compila una amplia variedad de datos como marcos legales, las primeras referencias bibliográficas utilizadas en los cursos universitarios de periodismo

(p.105), y un capítulo dedicado a la evolución de las mallas curriculares, desde el primer programa formal de tres asignaturas -Criteriología, Reportero y Redacción- de la Escuela de El Debate en 1926 (p.98), hasta los planes de estudio derivados del Plan Bolonia.

Dada la relevancia y actualidad de este último -hasta ahora-

proceso, que en el caso de los grados en comunicación se completó en 2010, ha derivado en efectos prácticos positivos como el fomento a la movilidad académica, por ejemplo -tan valorada en estos tiempos, por estudiantes e indicadores institucionales- el texto se hace cargo de las posturas críticas que alertan -en casi todos los países implicados y desde todas las ti-

tulaciones- "sobre una mayor preocupación universitaria por sus resultados cuantitativos que cualitativos" (p.137), y una creciente profesionalización de la enseñanza, con planes formativos que pasan por el adiestramiento en nuevas competencias y en el caso de los estudios de Comunicación, afecta a «un complejo dinámico de conocimientos, capacidades, habilidades y actitudes que facultan al estudiante para expresarse, producir, reflexionar, analizar e interpretar críticamente, textos y artefactos comunicativos de diversa índole, manejando criterios científicos y valores» (Lorente en

Sánchez-García, 2017, p. 139).

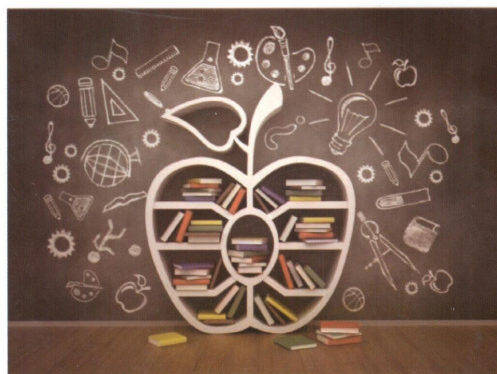
Ante esto, la autora aporta la evidencia empírica de su propia investigación, para concluir que

"otro efecto del EEES es que más de la mitad de las 35 fa-

Pilar Sánchez-García

## PERIODISTAS (IN)FORMADOS

Un siglo de enseñanza periodística en España: historia y tendencias



EDITORIAL UNIVERSITAS, S.A.

gran hito en la evolución de la enseñanza del periodismo, el texto incluye un apartado específico para la estandarización de la formación universitaria derivada de la implementación del Espacio Europeo de Educación Superior. Si bien este



cultades analizadas opta por aumentar el número de asignaturas especializadas en el área de Periodismo y Comunicación recortando las materias propias de Ciencias Sociales y Humanidades (Literatura, Historia, Derecho, Sociología, Filosofía, etcétera) mientras se incrementa la oferta de asignaturas encaminadas a la formación práctica-técnica del ejercicio profesional del Periodismo" (p.140).

En síntesis, si bien la historia de la enseñanza del periodismo -como otros fenómenos- puede y debe comprenderse de manera situada, y en nuestro continente la institucionalización académica del periodismo no estuvo marcada por el franquismo, por ejemplo, aunque sí por la influencia de organismos internacionales (Mellado, 2010), conocer estos relatos aporta nuevos elementos para proyectar más allá de las experiencias particulares y, desde el espacio de la enseñanza del periodismo en Chile, profundizar en preguntas y análisis comparativos (Mellado 2009, 2009b, 2010b; Gutiérrez, Odriozola & Domínguez, 2017) y globales (Cabalín & Lagos, 2012), en especial, pensando en los retos que el actual ecosistema comunicativo mundial nos plantea. ¿Qué puntos de encuentro puede haber? ¿Cómo hemos comprendido el periodismo aquí y allá? Aún sin un Plan Bolonia, ¿no tendrá la acreditación institucional a la que debemos someternos en Chile efectos similares en la estandarización y profesionalización de la enseñanza del periodismo y la comunicación?

En este contexto, el libro de Sánchez-García, como estudio sobre la propia enseñanza de la profesión, resulta de gran utilidad e interés para quienes formamos parte del campo académico de la Comunicación -como docentes, estudiantes, investigadores y profesionales- no solo en España sino también en la comunidad iberoamericana. Pues más allá de las particulares condiciones históricas, políticas, tecnológicas, legales y sociales en que se enmarque nuestra profesión, siempre, "el gran desafío de esta enseñanza pasa por contribuir a elevar la calidad periodística preparando a los estudiantes en los nuevos lenguajes, con formatos innovadores y modelos comunicativos emergentes" (Sánchez-García, 2017, p.155).

### Bibliografía

Cabalín, C. & Lagos, C. (2012) "Enseñanza del periodismo en Chile y globalización: temas y desafíos". *Signo y Pensamiento*, Vol. XXXI (61). Pp. 158-170.

Gutiérrez, F., Odriozola, J. & Domínguez, J. (2017) "La satisfacción de los periodistas de Ecuador, Chile y México frente a la formación universitaria y sus implicancias en el ejercicio profesional". *Revista de Comunicación*, 16(1). Pp. 76-96.

Lazcano-Peña, D. (2013) "Análisis de la cobertura periodística de la Vanguardia y ABC, sobre la creación de las facultades de ciencias de la información en España". *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, Vol. I (1). Pp. 176-200.

Mellado, C. (2009) "Evolución del campo ocupacional y académico del periodista latinoamericano: lógicas de mercado y esquemas de

formación". *Opción* [en línea] Vol. 25 (59). Consultado: 1 de septiembre de 2018.

Mellado, C. (2009b) "Periodismo en Latinoamérica: Revisión histórica y propuesta de un modelo de análisis". *Comunicar*, Vol. XVII (33). Pp. 193-201.

Mellado, C. (2010) "La influencia de CIESPAL en la formación del periodista latinoamericano. Una revisión crítica". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 16. Pp. 307-318.

Mellado, C. (2010b) "Reflexiones sobre la oferta académica, la situación laboral y la formación del periodista en Latinoamérica". *Revista de Ciencias Sociales* [en línea] Vol. 16 (1) Consultado: 28 de agosto de 2018.

Sánchez-García, P. (2017) *Periodistas (in)formados. Un siglo de enseñanza periodística en España: historia y tendencias*. Madrid: Editorial Universitas.

### Daniela Lazcano-Peña

Escuela de Periodismo  
Pontificia Universidad Católica  
de Valparaíso, Chile  
daniela.lazcano@pucv.cl

^ ¿Cómo citar?

Lazcano-Peña, D. (2018). *Periodistas (in)formados. Un siglo de enseñanza periodística en España: historia y tendencias*. *Comunicación y Medios*, (38), 207-209.

DOI: 10.5354/0719-1529.2018.51275

# The Routledge Companion to Labor and Media

Maxwell, Richard (ed.). (2016). *The Routledge Companion to Labor and Media*. New York & London: Routledge. 396 pgs., ISBN: 978-0-415-83744-6.

Las narrativas acerca de las nuevas tecnologías están colonizadas por un lenguaje que las dibuja como si fueran etéreas. En efecto, un universo de artefactos materialmente concretos y de seres humanos reales se desdibujan y son consumidos por un universo simbólico de "nubes", "conexiones" y "data centers". Sin embargo, este universo es inmaterial solo dentro de un enfoque tecno-optimista o producto de imaginaciones ingenuas acerca de qué son las nuevas tecnologías. Lo cierto es que tales nubes, conexiones o data centers tienen una manifestación física concreta, ocupan espacios geográficos, despliegan millones de kilómetros de cables, circuitos e infraestructura que sostienen terabits, redes 4G e internet de alta velocidad y que consumen energía e impactan en el medioambiente (Cook, 2012). Esta nueva tecnología produce artefactos que, por mucho que los hayamos naturalizado en nuestra vida cotidiana, dejan un rastro en su cadena de producción a escala glo-

bal. Ese rastro incluye la mano de obra que la producción de tecnología ocupa en todas las etapas, desde la extracción de los recursos naturales hasta el manejo (si es que lo hay) de la chatarra tecnológica al final de la vida útil de los tarros (Vitola, 2011).

Pensemos en las baterías recargables de nuestros celulares, tabletas y computadores portátiles y su ciclo de vida: la enorme mayoría contienen cobalto y alrededor del 60 por ciento de este mineral se extrae manualmente de minas congoleñas, involucrando incluso trabajo infantil (Frankel, 2016). Buena parte de las compañías que explotan y comercializan el cobalto son chinas y China también representa la mitad de la producción de baterías a nivel global (Patterson & Gold, 2018). En China está, por ejemplo, Foxconn, el principal proveedor de todos los gigantes tecnológicos cuyas fábricas emplean a miles de miles de trabajadores en precarias condiciones laborales (Hern, 2017;

Merchant, 2017). Así, un dispositivo electrónico diseñado en Silicon Valley, se produce en China, con minerales extraídos en África central y se comercializa luego en todo el mundo.

Al decir de Vincent Mosco (2011), en ocasiones, el carácter del trabajo involucrado en las llamadas industrias creativas contemporáneas no dista mucho de lo que los obreros de fines del siglo XIX y principios del XX enfrentaban en pleno auge de la revolución industrial. Y eso es válido tanto para los que escarban en las minas de cobalto, los que están en la línea de ensamblaje de dispositivos electrónicos que se venden a US\$1.000 o los que construyeron el data center de Google en Quilicura (Santiago de Chile), así como también para periodistas precarizados y polifuncionales de medios de comunicación en Noruega o Canadá, telefonistas de un call center brasileño o el trabajo no pago de las audiencias online.

El volumen colectivo editado por Richard Maxwell, *The Routledge Companion to Labor and Media*, precisamente documenta, discute y teoriza esta altamente estratificada división global del trabajo en las llamadas industrias creativas o

infocomunicacionales. El libro está dividido en cuatro secciones: La primera aborda la cara cambiante del trabajo mediático tomando en consideración las redes, las nubes y el trabajo digitalizado (*The Changing Face of Media Labor: Networks, Clouds, and Digitalized Work*). La segunda sección del libro discute los impactos materiales y químicos tanto en los trabajadores de las industrias infocomunicacionales como en los consumidores (*Materials and Chemical Impact on Workers and Consumers*). La tercera parte de *Media Labor* es el corazón de la obra y discute, precisamente, los tipos y carácter del trabajo en el sector infocomunicacional alrededor del mundo y contempla tanto tendencias globales como casos de estudios locales (*Media Labor around the World*). Finalmente, la última sección del libro ofrece diversas perspectivas de activismo, medios de organización y estrategias de resistencia de cara al futuro en el campo del trabajo infocomunicacional (*Activism, Organization, Worker Resistance, and Media's Labor Future*), inspirado en la convicción de que hay que explorar caminos y estrategias de cambio (Artz, Macek, & Cloud, 2006).

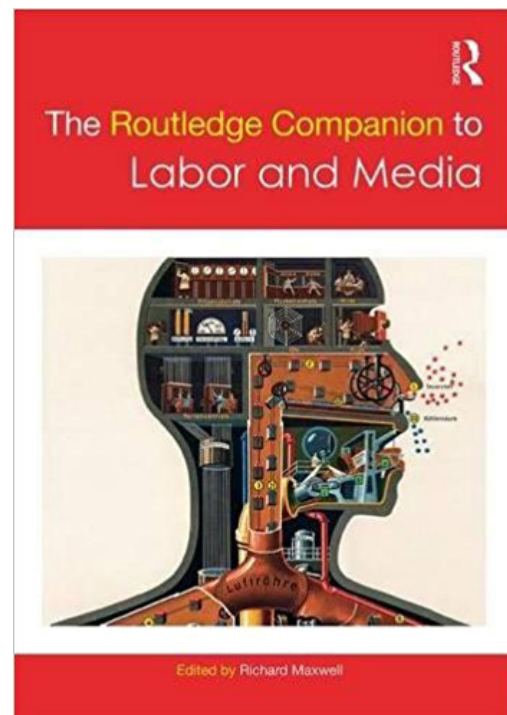
Por razones de espacio, destacaré principalmente la primera y tercera partes del volumen. La primera es la que pone más énfasis en los aspectos teóricos que se desprenden de las intersecciones entre capitalismo, tecnologías digitales, y trabajo. Así, en esta sección los autores proponen desnaturali-

zar la supuesta distinción entre el trabajo intelectual o creativo versus el trabajo manual. Lo que tocaría, más bien, sería reconceptualizar el concepto y práctica del trabajo en el marco de un capitalismo digital para entender también cómo está organizado (Schiller en cap. 1). Del mismo modo, las llamadas *nubes* digitales, que no son otra cosa que grandes centros de almacenamiento de datos de corporaciones como Amazon o Google, requieren problematizarse desde una perspectiva que incluya "su potencial beneficio público así como también sus riesgos", como la concentración en pocas manos, el daño medioambiental, la creciente vigilancia y fetichización del *big data analytics* y las diversas amenazas que implican para el trabajo y los trabajadores (Mosco, 2011, p. 28).

Del mismo modo, a la luz del modelo de negocios de Facebook, YouTube, Twitter, Weibo, Pinterest, Instagram, Blogspot, VKontakte, LinkedIn, Tumblr y tantos otros, la propuesta teórica de Smyth para comprender el rol de la commodificación de las audiencias resulta esclarecedora y más actual que nunca (Fuchs en cap. 4). Por lo tanto, comprender y actualizar el concepto de explotación (Hesmondhal-

gh en cap. 3) resulta clave en un medioambiente digital donde proliferan los trabajos 24/7, los *permatemps* (trabajadores temporales que operan permanentemente), que constituyen un *preariado* (preariat) en vez de un proletariado y expande trabajos previos que han discutido las implicancias de la auto-explotación y el trabajo independiente (Banet-Weiser, 2012; Einstein, 2012; McChesney, 2015).

La tercera sección del libro, la más extensa, versa sobre tendencias globales y locales sobre el rol del trabajo y el estatus de los trabajadores en un capitalismo digital. Aborda áreas de trabajo e industrias específicas como la industria de telefonía móvil, las consultoras de comunicación, el trabajo artístico, los medios de comunicación o el periodismo, a través de casos



nacionales en India, China, Brazil, Reino Unido o España, por ejemplo. Así, esta sección ofrece trabajos empíricos con diversas metodologías que proveen detalles sobre problemas, áreas de la industria, habilidades o coyunturas específicas, pero a la luz de las tendencias globales donde se intersectan el capitalismo, el trabajo y las nuevas tecnologías.

A pesar de que fue publicado hace casi dos años, el volumen colectivo es fundamental para el campo de los estudios de la economía política de la comunicación, la historia de la tecnología, los estudios medioambientales, y el activismo que se construye en las combinaciones entre estos campos. Como el mismo Maxwell señala en su introducción, "este es un libro grande, pero no es un trabajo completo. Simplemente aún queda mucho que desconozcamos acerca del trabajo mediático en rincones lejanos y escondidos de la cadena global de bienes" (p. xx). En qué consistiría un buen trabajo o un trabajo de calidad en el campo de las comunicaciones y la tecnología es algo que está en disputa y en definición y, como señala Maxwell, "algo por lo cual luchar" (p. xix).

## Bibliografía

Artz, L., Macek, S., & Cloud, D. (Eds.). (2006). *Marxism and communication studies. The point is to change it*. New York: Peter Lang Publishing, inc.

Banet-Weiser, S. (2012). *Authentic TM: the politics and ambivalence*

*in a brand culture*. New York: New York University Press.

Cook, G. (2012). *How clean is your cloud?* Amsterdam: Entidad editora.

Einstein, M. (2012). *Compassion, Inc. How corporate America blurs the line between what we buy, who we are, and those we help*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Frankel, T. (2016). The cobalt pipeline. Tracing the path from deadly hand-dug mines in Congo to consumers' phones and laptops. *The Washington Post*. Retrieved from [https://www.washingtonpost.com/graphics/business/batteries/congo-cobalt-mining-for-lithium-ion-battery/?tid=ss\\_fb](https://www.washingtonpost.com/graphics/business/batteries/congo-cobalt-mining-for-lithium-ion-battery/?tid=ss_fb)

Hern, A. (2017, November 21). Apple under fire over reports students worked illegal overtime to build iPhone X. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/technology/2017/nov/21/apple-students-illegal-overtime-reports-iphone-x-foxconn-interns>

McChesney, R. (2015). Preface. In *Rich media, poor democracy*. Forthcoming.

Merchant, B. (2017, June 18). Life and death in Apple's forbidden city. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/technology/2017/jun/18/foxconn-life-death-forbidden-city-longhua-suicide-apple-iphone-brian-merchant-one-device-extract>

Mosco, V. (2011). The Political Economy of Labor. In J. Wasko, G. Murdoch, & H. Sousa (Eds.), *The Handbook of Political Economy of Communications* (pp. 358-380). Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell Publishing.

Patterson, S., & Gold, R. (2018, February 11). There's a Global Race to Control Batteries—and China Is Winning. *The Wall Street Journal*. Retrieved from <https://www.wsj.com/articles/theres-a-global-race-to-control-batteriesand-china-is-winning-1518374815>

Retrieved from <https://www.wsj.com/articles/theres-a-global-race-to-control-batteriesand-china-is-winning-1518374815>

Vitola, G. (2011, September 25). E-Waste Hell. Australia: SBS Dateline. Retrieved from <https://www.sbs.com.au/news/dateline/story/e-waste-hell>

## Claudia Lagos Lira

University of Illinois at Urbana-Champaign, Estados Unidos  
cclagos@uchile.cl

## ¿Como citar?

Lagos, C. (2018). The Routledge Companion to Labor and Media. *Comunicación y Medios*, (38), 210-212.

DOI: 10.5354/0719-1529.2018.52079





# Objetivo y Normas Editoriales

*Comunicación y Medios* es la revista académica del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Es una publicación semestral que nace en 1981. Su propósito es la discusión plural sobre los principales temas que definen el campo de las comunicaciones, la industria audiovisual y el periodismo.

Desde el año 2009, *Comunicación y Medios* es editada en formato digital. Como mecanismo de revisión de originalidad, *Comunicación y Medios* somete todos los artículos que recibe a una herramienta de detección de plagio. La revista invita a profesionales, académicos, estudiantes e investigadores de este campo a colaborar en sus páginas contribuyendo con artículos, comunicaciones de investigación y reseñas, según las siguientes normas:

## Normas para la presentación de los artículos

Tanto los artículos solicitados para la revista como las colaboraciones espontáneas propuestas al Comité Editorial por sus autores, deberán atenerse a una pauta de envío para la presentación de los originales. A la vez, todo envío de artículo implica la aceptación de estas normas editoriales, además de garantizar a *Comunicación y Medios* el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Los autores que envíen sus originales a la revista *Comunicación y Medios* pueden hacerlo a través de nuestra plataforma, accediendo al **enlace [www.comunicacionymedios.uchile.cl](http://www.comunicacionymedios.uchile.cl)** procurando que los artículos no sobrepasen las 6.500 palabras y las reseñas las 1000 palabras (los títulos de los artículos no deben superar los 150 caracteres).

El Editor acusará recibo en el plazo de un mes. En el caso de varios autores, se especificará cual de entre ellos asume la relación con la revista, responsabilizándose del artículo. Los originales serán sometidos a un proceso de evaluación con pares ciegos, en el que se mantendrá el anonimato. Al término, el Comité Editorial informará sobre la posible publicación de los artículos seleccionados, quedando ésta condicionada a la introducción de los cambios a que hubiere lugar.

Para realizar la entrega de un artículo o reseña inédito también se debe remitir el documento original al correo electrónico del Editor responsable, Doctor Javier Mateos-Pérez ([javiermateos@uchile.cl](mailto:javiermateos@uchile.cl)).

# LLamado de artículos para el Nº 39

FECHA ÚLTIMA DE RECEPCIÓN: 20 DE MARZO DE 2019

La Revista Comunicación y Medios, del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, recibe de forma permanente artículos de temática libre vinculados a estudios en comunicación desde diversos enfoques. Se hace un llamado especial para incluir artículos en el monográfico del número 39, que será publicado durante julio de 2019, cuyo tema específico es el “Documental y ficción en el cine latinoamericano contemporáneo: fronteras y tránsitos.

Convocatoria de artículos para Comunicación y Medios N°39 incluirá monográfico sobre cine contemporáneo

Editoras invitadas N°39:

Catalina Donoso P. (Universidad de Chile)

Valeria de los Ríos E. (Pontificia Universidad Católica de Chile)



## Foco temático

La distinción entre documental y ficción ha sido desde los inicios del cine un debate abierto. Uno de los documentalistas pioneros de la historia del cine, el británico John Grierson llamó al documental “el tratamiento creativo de la realidad”, y otro de sus primeros exponentes, Jean Rouch, desarrolló a través de su exploración del documental etnográfico, contundentes reflexiones en torno a las estrategias ficcionales desplegadas en el trabajo documental. Las primeras producciones consideradas documentales elaboraban puestas en escena que determinaban o circunscribían la realidad que se registraba. Cineastas del cine directo consideraban el montaje como una especie de “ficcionalización” de sus materiales, mientras que teóricos como Jacques Aumont o Christian Metz señalaban que “toda película es una película de ficción”. Asimismo, tradiciones filmicas como la del neorealismo promovían la creación de relatos anclados en la estética y la ética documental. Desde un punto de vista teórico, la diferencia entre estos géneros ha sido situada en la actitud del espectador más que en la propuesta contenida de antemano en el film (Jost y Gaudreault).

Considerando entonces su naturaleza flexible y dúctil, más que la fijeza de sus definiciones, se han establecido distintas denominaciones que dan cuenta de los trasposos entre documental y ficción, como la docuficción, el falso documental, la etnoficción o el docudrama. Las reflexiones teóricas desarrolladas alrededor de estos cruces han dado forma a la noción de hibridez, que propone un territorio de encuentro entre ambos géneros, en el que se recogen modelos estéticos y estrategias narrativas de uno y otro de manera indistinta.

Según el director francés Jean Luc-Godard, todos los grandes filmes de ficción tienden al documental, así como todos los grandes documentales tienden a la ficción”. Nuestro inte-

rés es actualizar esta discusión, reconociendo sus raíces en un fenómeno tan antiguo como el cine mismo, interrogando las prácticas actuales del cine latinoamericano y sus modos de poner en debate las fronteras entre ficción y documental, enfatizando sus flujos e intercambios, así como también revelando la potencia política de estos cruces que permiten imaginar otros modos de representar o de imaginar mundos posibles. Nociones como la de indeterminación (Bernini) o de transficción son útiles a la hora de replantear la idea de hibridez, incorporando debates recientes en torno a la representación.

## Ejes temáticos

Los ejes temáticos posibles, pero no exclusivos son:

- ▾ Estrategias documentales en el cine de ficción.
- ▾ La puesta en escena documental.
- ▾ El documental en primera persona y la ficcionalización del yo.
- ▾ Nuevos realismos/nuevos materialismos:
- ▾ Documentos y archivo como aparatos de ficción.
- ▾ Estudios monográficos de directores latinoamericanos que realizan cine híbrido.
- ▾ Estudios comparativos.

## Para envíos y consultas

Editoras Invitadas N°39:

**Catalina Donoso.**

catalina.donosos@uchile.cl

**Valeria de los Ríos.**

edelo@uc.cl

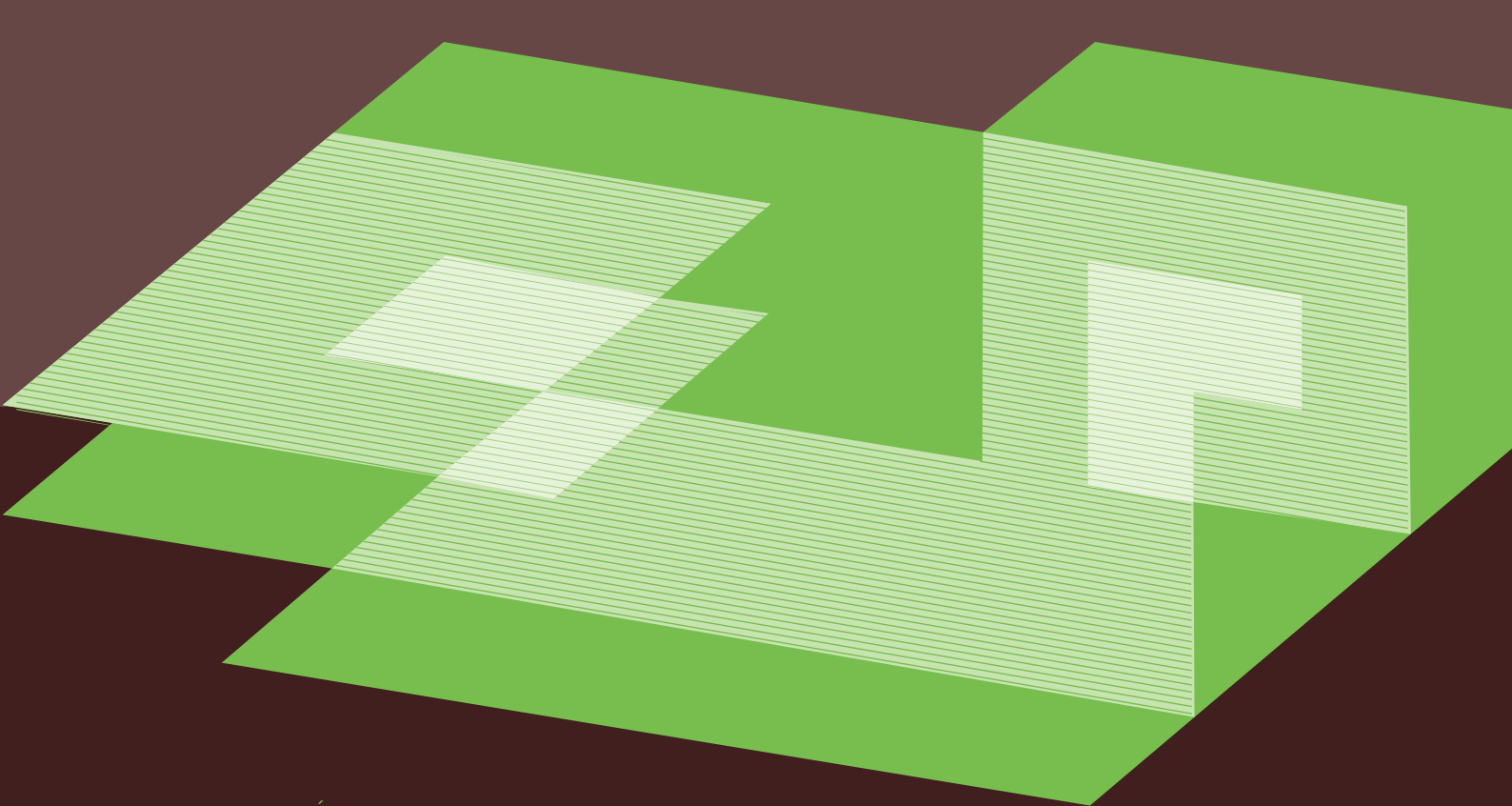
Editor General:

**Javier Mateos-Pérez.**

javiermateos@uchile.cl

Consultar Normas para Autores en [www.comunicacionymedios.uchile.cl](http://www.comunicacionymedios.uchile.cl)





## MISCELÁNEA

La representación metafórica de la crisis migratoria europea en la prensa española y rusa en 2017 / Tratamiento periodístico del cambio climático en los diarios peruanos *El Comercio* y *La República* (2013-2017) / Evolución del género de las miniserias en la televisión española contemporánea (1980-2012) / Post-clasicismo e intermedialidad en la serie televisiva *Galavant* (ABC, 2015-16) / La representación en la ficción televisiva del antagonista político en la dictadura chilena

## MONOGRÁFICO

Expulsion from the urban paradise: representations of the informal city in the movie *Hechos consumados* (1986) / Territorio y juventud en América central y México en el cine de Julio Hernández Córdón / El espacio en la ficción histórica televisiva: la nación vista a través del pasado en *Gritos de muerte y libertad* / Espacio público digital, disputas y violencias: comentarios en dos blogs argentinos LGBTIQ / Modernidad y construcción mediática del consumo. Una aproximación a las estrategias de Mall Parque Arauco / Performance de los narcomensajes: los rumores de pánico en las ciudades del norte de México / Pintando los muros: intervenciones visuales en el espacio público de la periferia de Buenos Aires / Las luchas por territorios ancestrales en los medios indígenas. El caso de FM *La Voz Indígena* / Señales de lucha y espacialidades en diálogo. La potencia de lo comunicacional en Defendamos Alberdi y los Vecinos de Chavascate

## RESEÑAS

Periodistas (in)formados. Un siglo de enseñanza periodística en España: historia y tendencias  
The Routledge Companion to Labor and Media