

SOBRE CULTURAS AUDIOVISUALES Y DISPOSITIVO AUDIOVISUAL

<https://doi.org/10.25100/peu.5074262-7>

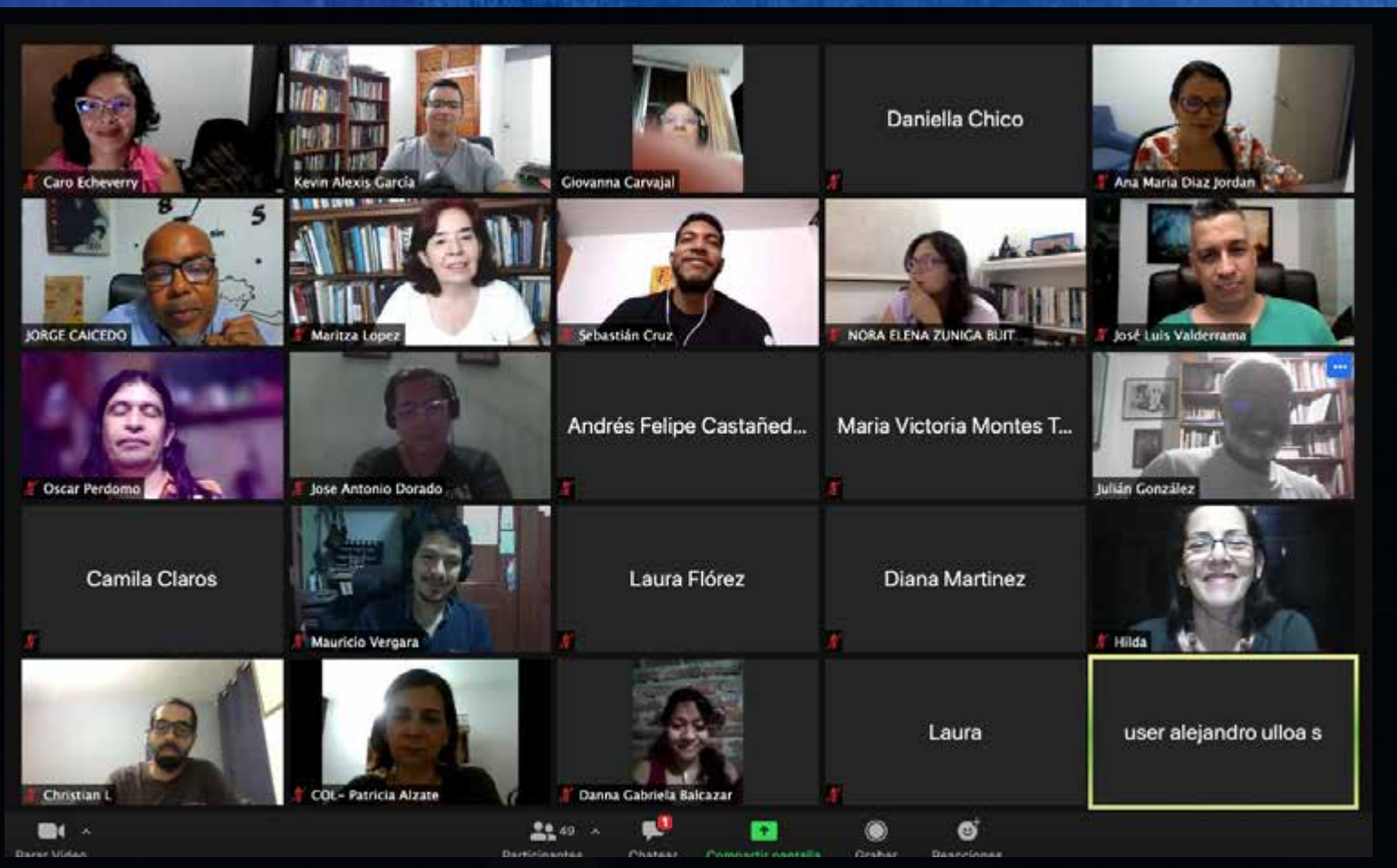
Manuel Silva Rodríguez 

Universidad del Valle

La propuesta de unas culturas audiovisuales —y no solamente de una cultura audiovisual— pasa tanto por una tradición como por el modo de entenderla en un momento determinado. La tradición, por supuesto, es la que por 50 años se ha ido animando y transmitiendo en la Escuela de Comunicación Social (ECS) de la Universidad del Valle. Y, al mismo tiempo, es la que con la distancia en ese proceso de transmisión se ha ido entendiendo y revistiendo de sentido.

Digo tradición y no puedo evadir las dudas que la palabra me despierta. Si bien cuando el historiador Eric Hobsbawm (2002) plantea que las tradiciones también se inventan lo hace a propósito del surgimiento de los Estados-nación, evoco su fórmula como definición de un mecanismo útil a la invención de un pasado. ¿Cuál es la tradición que en la Escuela se ha elaborado, se ha creído en ella y se viene reproduciendo? Sin embargo, la duda de que en la Escuela se haya inventado un pasado en el que yo he terminado creyendo se modera porque a pesar de que aquí apuntamos como referencia a una suerte de mito fundacional también tratamos de un pasado datado. Esa tradición, que ha dado lugar a concebir lo audiovisual como un dispositivo instituyente de cultura, se remonta a un modelo de comprensión de la relación comunicación-cultura y a su conjunción con las escrituras audiovisuales.

Hablamos, entonces, del modo como desde su fundación en lo que hoy es la ECS —hace medio siglo era un plan de estudios de pregrado integrado a la Facultad de Humanidades— se trazó la finalidad de concebir un proyecto académico particular liderado por Jesús Martín-Barbero y un grupo de docentes (Hleap, 2016), entre los que se cuentan nombres que han dejado su propia impronta en las ciencias sociales como, entre otros, Estanislao Zuleta, Hernán Lozano y Jorge Orlando Melo. Esa particularidad, me atrevo a pensar, casi una década después de sus inicios quedaría expuesta con especial densidad en el libro de Martín-Barbero, gestado y discutido en el claustro, *De los medios a las mediaciones*, cuya primera edición data de 1987. Sobre la figura de Martín-Barbero y acerca de su obra de mayor repercusión en los estudios de comunicación y



Página opuesta

Reunión virtual entre estudiantes y docentes de la Escuela de Comunicación Social durante la pandemia de Covid-19 y el estallido social en junio de 2021.

en otros campos tal vez no se haya dicho todo, pero se ha dicho con amplitud.

Pero es ahí, en una concepción de la comunicación que invitaba a pensarla y a practicarla más allá de los medios y a desplazar el pensamiento y la acción hacia las prácticas sociales y culturales entendidas también como hechos comunicativos, donde se fijó un horizonte epistemológico y axiológico que orientaría el proyecto académico. La comunicación, pues, a la luz de disciplinas como, entre otras, la antropología, la semiótica, la sociología y la estética, se entendería como campo de estudio y campo de prácticas donde se definen y redefinen los vínculos que acercan y distancian a grupos humanos; es decir, donde se construye y reconstruye, en múltiples direcciones en el tiempo y el espacio, lo que se comparte en una sociedad. O diríamos, con la afortunada expresión de Raymond Williams (2000) para crear una imagen de la palabra cultura, dónde y cómo se construyen, se transforman y se disputan las estructuras de sentimiento compartidas.

Lo anterior, seguramente, es una versión sintética y parcial del espíritu y el horizonte inscritos desde sus comienzos en la ECS. No obstante, describe una manera de comprender la comunicación y una toma de posición: mirar de un modo particular cómo esta acontece, no solo quiénes comunican sino también cuáles fuerzas y condiciones determinan su práctica y, en consecuencia, orientar los procesos académicos hacia la construcción de una mirada que identifique lugares estratégicos para contribuir a la formación o reformulación de estructuras de sentimiento.

La producción audiovisual se agregó a esa cualidad fundacional como la sobreimpresión de dos fotogramas. Hablamos entonces de otro pilar de la tradición: la realización de audiovisuales en sintonía con el espíritu y el horizonte trazados para el proyecto académico, adscritos simultáneamente a una ciudad donde ha tenido eco el deseo de hacer cine y la sedimentación de unos modos particulares de su concepción y realización. Cuando apenas empezaba el programa, este pilar incluyó el paso fugaz por la

universidad de Andrés Caicedo y Luis Ospina —uno, al parecer, como experto o consultor; el otro, como docente—, pero sobre todo abrió espacio a la búsqueda compleja de una comunión entre la manera singular de comprender el lugar de la comunicación y de la producción audiovisual en la sociedad. ¿Por qué compleja? Porque lo audiovisual se ha asumido en las prácticas comunicativas principalmente como medio, y la exhortación manifiesta en el libro de Martín-Barbero era pasar de los medios a las mediaciones.

Una concepción de cultura

La asunción de la perspectiva fundada en el pensamiento de Martín-Barbero plantea la necesidad de pensar antes que en un hacer —la realización audiovisual—, en las condiciones posibles de ese hacer y en las estructuras de sentimiento que son posibles por ese hacer. Creo que el pensamiento sobre esas relaciones no se reduce a una conexión mecanicista entre causas y consecuencias o efectos, sino, como lo reiteró en distintos textos y momentos Martín-Barbero, se corresponde con el examen de tramas, flujos y contraflujos propios de los intercambios en sociedad.

Ese horizonte, por lo tanto, nos hace tomar distancia de algunas maneras, a mi juicio restrictivas, de asumir la cultura audiovisual como la sumatoria o la diversidad de formatos propios del campo audiovisual, o como el repertorio contemporáneo de formas de narrar y representar mediante la utilización de tecnologías audiovisuales. No es que esa diversidad o esos repertorios no hagan parte de lo que podemos entender como cultura o más propiamente como culturas audiovisuales. Sin embargo, considero que son eso: una parte. Quizás, sí, la más evidente.

Para esbozar la comprensión del fenómeno que intento presentar es oportuno ampliar, por la polisemia del término y hasta cierto punto por la generalización cómoda de su uso, el sentido atribuido a la palabra «cultura» como una noción. Este concepto se

perfila desde distintas fuentes y tradiciones disciplinares que hoy podríamos llamar «clásicas», a partir de las cuales se identifican sus vínculos con la comunicación y se abre paso a su conexión con lo audiovisual. Para mencionar algunos puntos de referencia, con su particular mezcla de antropología, semiótica y hermenéutica, Clifford Geertz (2003) expone esta concepción de cultura: «Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre» (p. 20). La imagen de la cultura como una urdimbre o trama en la que estamos insertos nos hace preguntar con qué y cómo se produce esa trama, y al mismo tiempo qué es practicable y qué es posible o no en su interior. Esto, valga la aclaración, sin pretender que la imagen de la trama suponga homogeneidad o ausencia de desacuerdos.

La visión propuesta por Umberto Eco (2005) desde la semiótica dice que se entienden «todos los procesos culturales como procesos de comunicación» (p. 24). Las tramas culturales, entonces, se tejen en prácticas sociales que la semiótica nos ayuda a comprender como prácticas comunicativas. De este acercamiento a la categoría, destacamos también que tanto las dimensiones sincrónica como diacrónica de la experiencia compartida se despliegan como flujos producidos por agentes condicionados por fuerzas y factores diversos: las prácticas son reguladas y moduladas, sus actores o agentes ocupan diversas posiciones. Se trata, además, de procesos bajo los cuales subyacen sistemas de códigos históricos que hacen posible la producción y el intercambio de sentido dentro de los grupos sociales. En otras palabras, la conexión entre comunicación y cultura como un vínculo histórico nos conduce a pensar lo audiovisual en su manifestación contemporánea también desde una dimensión procesual como un hecho comunicativo que no solo media —el sentido— sino que también es mediado. Más allá de lo inmediato, de lo visible y evidente, esta postura nos hace preguntar dentro de

cuál o cuáles procesos históricos se inscriben o forman parte las prácticas de la comunicación. Como se puede apreciar, aquí la comunicación se sitúa como fundamento y también como vehículo de la formación y de la transmisión cultural.

A lo anterior se puede agregar, tal y como lo entiende Terry Eagleton (2001), que «Raymond Williams describe la cultura como “el sistema significante a través del cual [...] un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga”» (p. 66). Con lo cual, añade Eagleton, se concibe que «la cultura es un elemento constitutivo de otros procesos sociales, y no su simple reflejo o representación» (p. 66). Si bien la cita reitera una idea de sistema significante próxima a la de Eco, también describe la reflexividad propia de la cultura: la pensamos e investigamos con los elementos que la misma cultura nos proporciona. Esa suerte de modo de girar sobre sí misma la revela en su carácter constitutivo. La cultura aparece entendida por esta vía no como un adjetivo o un suplemento, sino como un factor constituyente de modos de ordenar y construir mundo.

Aunque se podrían agregar otras voces que, desde distintos enfoques y procedencias han formulado aportes alrededor de la «cultura» como categoría y diferenciado capas de sentido y momentos de uso y auge del concepto, antes que acumular referencias en estas notas interesa evidenciar un espíritu y una toma de posición. Los aspectos subrayados sobre algunas maneras de comprender la noción nos permiten pensar en que con lo audiovisual no solo se narra y se representan mundos, sino que —y es donde las culturas audiovisuales ponen el énfasis— se instituye mundo. Dicho de otro modo: las culturas audiovisuales no son un epifenómeno de un auge actual de la imagen audiovisual, sino que ellas instituyen cultura, tramas en las que nos desenvolvemos y que hacen parte de lo que nos constituye como sujetos y como sociedad.

El encuentro de dos líneas de pensamiento

Si reconocemos la cultura como esa trama o estructura de sentimientos mediante la cual le damos sentido a lo existente y, por lo tanto, creamos o constituimos mundos que, a su vez, nos constituyen, necesariamente habría que considerar también cómo y por cuáles razones lo audiovisual participa de ese entramado. Este es el punto donde se cruzan las dos líneas de la tradición de la ECS que he resaltado.

Decía antes que, en la Escuela, a una línea de pensamiento sobre el lugar de la comunicación en la formación de cultura se agregó el deseo y la vocación por la realización audiovisual. Con la parcialidad que acompaña a toda mirada retrospectiva, me parece que donde primero se manifestó ese encuentro fue, desde luego, en las aulas, y como proyección del trabajo adelantado en esos espacios se transformó en imágenes en la serie documental *Rostros y rastros*. Reconocida con méritos sobrados en el país por lo que en los años noventa significó —y sigue significando— como modelo de televisión y de televisión pública conectada con su entorno y como escuela de cineastas y documentalistas, a lo largo de los años en la serie se articularon líneas de pensamiento, metodologías de investigación y búsquedas estéticas. Esa mezcla definió una cualidad singular de la producción audiovisual como hecho cultural, social y político, a pesar de los altibajos, los vacíos y los silencios que hoy se puedan señalar en la serie.

Manteniendo vivo —o al menos así me lo parece— el valor de la tradición que aquí perfiló, le he escuchado a Óscar Campo, creador del espacio *Rostros y rastros*, apuntar sobre la injerencia, tanto en la concepción de la serie como en sus realizaciones prácticas, del pensamiento de Martín-Barbero y de docentes como Margarita Londoño, Fernando Calero, Sergio Ramírez y Sonia Muñoz, quienes en los años noventa integraban un comité asesor de UV TV, la programadora de la Universidad del Valle (Silva, 2015, pp. 116–117). Esa conexión se hacía evidente en las temáticas abordadas —recordemos esa suerte de obsesión con los estudios sobre la ciudad, de la que hoy apenas se habla; el impacto de las culturas híbridas propuestas por el antropólogo García Canclini, con la ampliación que produjo para mirar de otra manera los contextos locales en Latinoamérica— y en el modo de abordarlas a partir de lo que sugerían o provocaban los modelos teóricos y metodológicos incorporados a la formación académica desde las ciencias sociales y las humanidades.

En ese cruce entre la realización audiovisual y una línea de pensamiento sobre la comunicación se concebía una manera de entender la práctica del documental y de preguntarse por el lugar del documental en



el ecosistema televisivo. Pasar de los medios —la televisión, en este caso— a las mediaciones —el lugar del documental en un sistema televisivo e informativo— no significaba desentenderse del medio sino pensar y reconfigurar el lugar del documental como institución en relación con unas sensibilidades —las de estudiantes, docentes, de ciudadanos de Cali y la región— y unas problemáticas próximas a ellas. Por esa razón, al menos en el ecosistema mediático de la Colombia de los años noventa, *Rostros y rastros*, con sus más y sus menos, reconfiguró el horizonte posible del documental en nuestro medio.

En ese abanico de posibilidades también tuvo un lugar importante, digo, la noción de juego, puesta en práctica como voluntad y deseo de experimentación con el lenguaje audiovisual. Mirado a la distancia, creo que en el contexto de *Rostros y rastros* el término experimentación operó en un sentido doble: como laboratorio de prueba y como práctica estética. Ramiro Arbeláez (2003) y Óscar Campo (comunicación personal, 2023), entre otros, han recordado tan-

to la potencialidad de la experimentación en la serie como los desatinos y resistencias asociados a tales juegos. Sin embargo, en este punto merece la pena resaltar la importancia dada al lenguaje audiovisual, a la dimensión expresiva y al componente estético. Sin desconocer la disparidad de resultados entre los distintos episodios de la serie y la heterogeneidad que le es característica —fueron doce años de producción constante de estudiantes y profesores—, busco destacar el valor que con el paso del tiempo adquirió el lenguaje audiovisual también como un espacio de pensamiento y de escritura. Ante el agotamiento del testimonio y la entrevista como punto de anclaje de la imagen audiovisual, se dio paso a explorar otras formas de decir y de hacer visible con la imagen.

Ahora bien, cuando hablamos de *Rostros y rastros* no nos ocupamos, en sí, de culturas audiovisuales. Hablamos de un momento de la Escuela en el cual el cruce entre dos líneas nutre una forma de asumir y de posicionar una práctica. Lo relevante de ese proceso, para el caso, es lo que he tratado de subrayar: la

Página opuesta
Rodaje de *La sangre pesa más que el agua*,
Óscar Campo (2025).
Fotografía: Betan.

conexión entre pensamiento sobre comunicación y cultura con el reconocimiento de la singularidad del lenguaje audiovisual como lugar de la expresión y del pensamiento. En el modo como esa conjunción dio lugar a *Rostros y rastros*, pienso ahora, se halla la semilla de un modo de entender lo audiovisual y de lo que hemos dado en llamar culturas audiovisuales.

Recuerdo que cuando se discutía sobre la creación de una maestría en la Escuela, José Hleap propuso llamar «culturas audiovisuales» al legado de Martín-Barbero y a su encuentro con el estudio y la realización de audiovisuales. Es una comprensión —y, a la vez, una apuesta— que ha encontrado su espacio de exploración en la investigación, la investigación-creación y la formación académica. Como espacio, lo es de búsquedas y tanteos —estéticos y conceptuales—, y también de encuentros y desencuentros, de altos y de bajos donde a las intuiciones, las pulsiones y las ideas se les procura dar cuerpo. En última instancia, los trabajos de grado de pregrado y maestría en la Escuela —tanto audiovisuales como monográficos—, al igual que los filmes y las publicaciones de docentes y egresados relacionadas con lo audiovisual, se han movido, por años, en esas coordenadas.

De puertas para adentro, la asunción de los encuentros y los desencuentros propios de este espacio se puede reconocer en las diferencias existentes en el acumulado de la producción audiovisual hecha

en la ECS. Por ejemplo, si bien, por un lado, tanto en los ámbitos de la ficción como del documentalismo o la no ficción se ha alentado la exploración y la formación de poéticas autorales, por otro lado también han ocupado su lugar formas de expresión y comunicación más afines a convenciones masivas y, más recientemente, a formatos periodísticos. Lo mismo cabe decir de la creciente producción asociada a las estéticas digitales. Sin embargo, a pesar de esas diferencias y de las tensiones que las acompañan, se ha mantenido como elemento común el lugar de la comunicación en la construcción del mundo social, cultural y político; es decir, de un núcleo que ha aglutinado el desarrollo de la Escuela y que la caracteriza frente a otras instituciones educativas o agentes de producción audiovisual.

La comprensión de lo audiovisual gestada en la ECS pasa, por lo tanto, por el reconocimiento de una serie de elementos interrelacionados y subyacentes a la imagen audiovisual, entendida como la cristalización de una forma singular de expresión en la que convergen conceptos, miradas y escrituras. El nombre que le damos a tal interrelación es dispositivo. No somos los primeros en asumir lo audiovisual como un dispositivo, pero creo que la singularidad de esta asunción radica en su localización dentro de la tradición que he venido esbozando —y, al mismo tiempo, reinventando—. Lo singular, entonces, es la figura que nos hemos ido formando de este dispositivo.

Lo audiovisual como dispositivo

En un sentido inmediato, lo audiovisual aparece en el horizonte teórico identificado y diferenciado, con cierto grado de precisión, por el contexto tecnológico y técnico de su surgimiento, aunque también emerge cargado con el peso ontológico heredado de la concepción de la imagen fotográfica como reflejo de lo real. Esta caracterización la encontramos en la delimitación que establece que en lo audiovisual:

Lo que interesa es la conjugación de la imagen con el sonido como reproducción o reflejo de la realidad. No la realidad bruta tal como se presenta, aunque siempre es una realidad recortada y delimitada por las sombras que eliminan otra realidad que no interesa integrar en el proceso de significación, sino una realidad seleccionada o, mejor dicho, reproducida o reflejada mediante un sistema mecánico o electrónico. Es decir, se produce una transformación técnica. (Cebrián, 1978, p. 38)

Desde esta perspectiva, que aúna técnica y tecnología, este mismo autor identifica más adelante lo audiovisual con la descripción fenomenológica de sus componentes:

Según lo expuesto anteriormente, estamos ya en condiciones de concretar con exactitud los elementos que integran lo audiovisual:

- Imagen y sonido.
- No es rasgo pertinente la manera con que se reproduce o refleja la realidad: Mecánica o electrónicamente, imagen fija o en movimiento, etc.
- Imagen y sonido deben estar combinados de alguna forma y con cierta interdependencia el uno del otro.
- Lo que lo audiovisual ofrezca deberá ser una realidad perceptible por la vista y el oído, y reproducida por un sistema técnico. Por tanto, será una realidad recortada, seleccionada por unos límites muy definidos: Campo abarcado por el objetivo de la cámara o ámbito sonoro recogido por un micrófono, etc. (p. 39)



Página opuesta

Rodaje de *La sangre pesa más que el agua*,
Óscar Campo (2025).

Fotografía: Betan.

Esta primera aproximación, que literalmente se-para para luego juntar de nuevo el sonido y la imagen como componentes perceptivos de lo audiovisual, en su inmediatez descriptiva al margen de subrayar la conjunción de sonoridad y visualidad como sus medios propios destaca la determinación del factor técnico o, en un sentido más amplio, tecnológico. Este factor, que hasta ahora no se había mencionado en estas páginas, viene a marcar, más que un punto de referencia, una condición de cambio histórico. Lo audiovisual, que en su manifestación fenoménica afecta los sentidos del oído y la vista, considerado desde sus condiciones históricas de posibilidad corresponde a un momento de cambio y de emergencia de nuevos repertorios tecnológicos con las opciones de uso y apropiación que estos generan y, a la vez, condicionan.

Si bien parece fuera de discusión el vínculo entre lo audiovisual y un estado histórico de los desarrollos tecnológicos, lo audiovisual también es posible por la interrelación de otros factores. Por esa razón, desde un punto de vista que no toma como base de la definición los componentes físicos y los instrumentos tecnológicos que lo hacen posible, sino su lugar en un momento histórico de cambio y las opciones que su uso y apropiación prestan y simultáneamente regulan, es que se propone la comprensión de lo audiovisual como un dispositivo. Dicho de otro modo, se lo comprende como portador de una capacidad generadora y transformadora de sentido, de los modos de estar juntos.

Para no caer en equívocos, cuando se habla de dispositivo en el contexto de una propuesta analítica sobre lo audiovisual no se alude a la manera usual como en la jerga profesional con el término «dispositivo» —emparentado con la noción *dispositio* de la retórica clásica— se nombra un recurso estructural que orienta la organización y el desarrollo de una dramaturgia, una narrativa o un discurso. La noción de dispositivo que aquí se propone, en cierta medida emparentada en el dominio de la filosofía con el de mediación, se pliega al uso del término proveniente

de planteamientos de Michel Foucault. Recordemos un análisis de Deleuze sobre la categoría propuesta por su colega:

Los dispositivos son como las máquinas de Raymond Roussel, según las analiza Foucault; son máquinas para hacer ver y para hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz en general que iluminara objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables de este o aquel dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer al objeto que no existe sin ella. No es solo pintura, sino que es arquitectura; tal es el «dispositivo prisión» como máquina óptica para ver sin ser visto. Si hay una historicidad de los dispositivos, ella es la historicidad de los regímenes de luz, pero es también la de los regímenes de enunciación. (Deleuze, 1990, pp. 155-156)

Siguiendo el punto de vista abierto por esta otra perspectiva, se puede concebir lo audiovisual ya no en la dimensión adjetiva del término, como aquella que nombra una cualidad de un medio específico, sino en su dimensión sustantiva en que tanto en sí mismo define la visibilidad y la inteligibilidad. El mismo Cebrían (1978) advertía este enfoque diferencial:

El uso del objetivo o del sustantivo [audiovisual] ofrece a veces matices que son reflejo de concepciones y variaciones diferentes. Quienes lo utilizan como adjetivo siguen considerándolo como algo que se encuentra supeditado a otros fines: Pedagógico, económico, etc. Quienes usan el sustantivo le conceden una dimensión mayor; es algo que transforma al ser del mismo mensaje. (p. 37)

Sin embargo, habría que ir más allá del mensaje. Es decir, desbordar la esfera de la semántica para interrogarse por sus relaciones con la sintaxis y la pragmática, por las formas de ordenar y de apropiarse los recursos y mecanismos implicados en la disputa por los modos de producir sentido, de hacer visible e inteligible en sociedad. Siguiendo a Deleuze, el fundamento de esta interrogación cabría pensarlo en la concepción de lo audiovisual como dispositivo en cuanto este constituye una máquina de hacer ver y hacer decir. Este doble carácter del hacer hay que entenderlo en dos dimensiones. Por un lado, en su acepción productiva y reproductiva. Y, por otro, en su carácter mutable e histórico, sujeto a condiciones. Lo audiovisual, entonces, nombraría un estadio histórico-cultural correspondiente a un régimen particular de hacer visible, audible e inteligible, de dotar de figura a la experiencia, de tomar posición para construir y presentar a los otros esa figura. La apelación a Deleuze amplía el espacio de la reflexión, ya que esta noción de dispositivo excede la cualidad objetual de un instrumento (cámara, cinematógrafo, pantalla, proyector, *software*, algoritmo, etc.) para nombrar una red en la cual los instrumentos, si bien lo más notorio, son un punto entre otros de esta. En este orden de ideas, resulta pertinente otro estrato que Deleuze (1990) establece en su concepto de dispositivo:

Un dispositivo implica líneas de fuerzas. Parecería que éstas fueran de un punto singular a otro situado en las líneas precedentes; de alguna manera «rectifican» las curvas anteriores, trazan tangentes, envuelven los trayectos de una línea con otra, operan idas y venidas, desde el ver al decir inversamente, actuando como flechas que no cesan de penetrar las cosas y las palabras, que no cesan de librar una batalla. (p. 156)

Planteado en estos términos lo audiovisual desborda la mera identificación de los instrumentos y soportes utilizados para la concreción material de un producto audiovisual. Lo audiovisual se perfila como la intersección de un conjunto de líneas, cada una con una fuerza particular, que repercuten en los modos en que en sociedad se hace visible e inteligible.

Cuando Giorgio Agamben interpreta el uso que hace Foucault del término también señala las cualidades prácticas, formales y utilitarias de los dispositivos:

Es cierto que en el uso común como en el foucaultiano, el término parece referirse a un conjunto de prácticas y mecanismos (a la vez lingüísticos y no-lingüísticos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen el fin de hacer frente a una urgencia y lograr un efecto más o menos inmediato. Pero ¿en qué estrategia práctica o de pensamiento, en qué contexto histórico se originó el término moderno? (Agamben, 2014, p. 13)

Ya sea entendido como intersección entre líneas de fuerza, prácticas o mecanismo, el dispositivo se representa como una articulación compleja de componentes operada en una fase histórica y que acarrea maneras particulares de dotar de sentido y de modular los sentidos. En tanto los dispositivos son condiciones de posibilidad de formar visibilidades y legibilidades, lo audiovisual como dispositivo es condición constitutiva de maneras de hacer ver y entender. Por esa razón aquí se asume lo audiovisual diferenciado —que no independiente o de espaldas— de lo inmediatamente perceptible. Se diría, con la metáfora de Deleuze-Foucault, que lo audiovisual es una máquina con la cual, con las variantes históricas que lo han atravesado y que lo atraviesan, se realizan operaciones mediante las cuales se arroja luz, se producen sombras y oscuridad:

Los dispositivos tienen, pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura, que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición. (Deleuze, 1990, pp. 157-158)

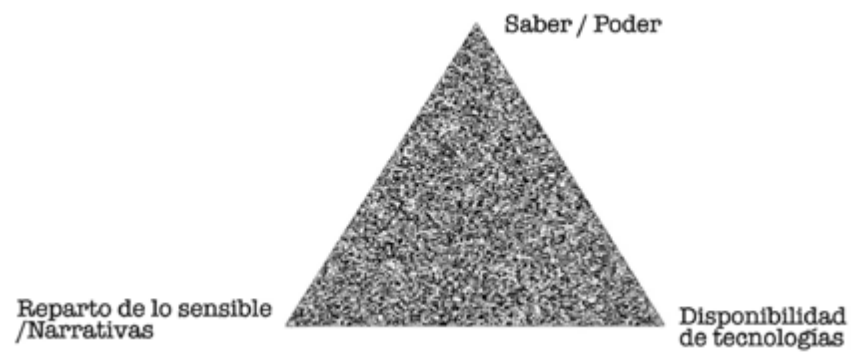
En cuanto nombra líneas de fuerza que arrojan luz y oscurecen, que modulan la mirada y la forma en que la experiencia —pero no solo esta— se hace imagen, concepto y representación, la metáfora del dispositivo también implica la constitución de un tipo de sujeto. Un sujeto que mira y ve, que lee y hace legible, localizado en la intersección de fuerzas propia del dispositivo. Según muestra Agamben (2014) en su reconstrucción filológica y teológica de la palabra:

El término dispositivo nombra aquello en lo cual y a través de lo cual se realiza una actividad pura de gobierno sin ningún fundamento en el ser. Por esta razón, los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir su sujeto. (p. 16)

Más adelante, Agamben (2014) agrega: «Llamo sujeto a lo que resulta de las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos» (p. 18). Los dispositivos, el dispositivo audiovisual en este caso, produce subjetividades, modos de ser. Sabemos que Foucault estudió, entre otros lugares e instituciones, la prisión, la clínica, el manicomio y la confesión. Anclado en la mayor parte de sus investigaciones a momentos específicos de la historia francesa, no elaboró un pensamiento sobre el cine o, en general, sobre el papel de la imagen audiovisual en el mundo contemporáneo. Sin embargo, las ideas que en otros filósofos suscita su uso del término dispositivo y su acierto para dibujar juegos de relaciones que crean unos tipos de sujeto, que determinan maneras de ver y de hacer visible e inteligible, nos parecen adecuadas para pensar lo audiovisual en su complejidad y más allá de la disponibilidad tecnológica como su rasgo material fundamental. No apuntamos, valga precisar, a que el sujeto producido por el dispositivo audiovisual sea necesariamente uno de carácter alienado o disciplinado. Hacia donde apuntamos es a reconocer que en tanto dispositivo lo audiovisual instituye tipos de subjetividad, subjetividades que comprenden y hacen comprensible el mundo conjugando y, a la vez, siguiendo los componentes del dispositivo.

Una posible representación del dispositivo audiovisual

La propuesta dice que lo audiovisual responde a la articulación de una serie de componentes subyacentes a la imagen audiovisual. Si bien en esta representación cada elemento se presenta en una posición, la intención no es concebirlos estáticos ni en ubicaciones jerárquicas. Por el contrario, lo audiovisual asumido como dispositivo inherente a las culturas audiovisuales se entiende como un juego de relaciones dinámicas en el que los distintos elementos intervienen condicionados entre sí, cada uno siendo afectado por los otros y, simultáneamente, afectando a los otros. Esta relación se ilustra a continuación.



Representación del dispositivo audiovisual.

Esta representación dice que la imagen audiovisual, aquella producción constante y definitiva de las culturas audiovisuales, es resultado de la conexión entre un saber/poder, un estado de desarrollo tecnológico y unas sensibilidades y sus formas de narrar y representar. Es evidente que la pareja saber/poder es deudora del pensamiento de Michel Foucault. De una manera más amplia, este componente del dispositivo describe las distintas epistemes, marcos cognitivos y sistemas estructurados de conocimiento que sirven de resorte a la producción de enunciados y a la acción y que, al mismo tiempo, ocupan posiciones determinadas en el espacio simbólico, social y político. Decía Foucault (2000) en su momento:

Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su «política general» de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos, el modo cómo se sancionan unos y otros; las técnicas y los procedimientos que están

valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero. (p. 43)

Sí, en nuestro presente la «verdad» como valor atraviesa un momento crítico. Fenómenos como la producción de *fake news* y *deepfakes*, formas contemporáneas de sofismo como la llamada posverdad, la inflación de las opiniones, etc., hacen dudar sobre el lugar de la verdad en un modelo de sociedad caracterizado por la proliferación y la repetición de versiones sobre lo que afecta la vida colectiva. Sin embargo, mantener la idea de la existencia de unos regímenes de la producción de verdad no apunta a sostener que tal o cual narrativa o representación es verdadera o falsa, sino a identificar las condiciones que enmarcan la producción de los enunciados, las narrativas y las representaciones que movilizan imaginarios, pulsiones y fuerzas políticas. En ese sentido, aun cuando la repetición de lo falso termine pasando por verdadero o cuando la generación de imágenes y sonido con tecnologías propias de la llamada «inteligencia artificial» se hagan indistinguibles de las imágenes y sonidos captados de la esfera fáctica o «real», creo que podemos seguir pensando en las condiciones que hacen posible la existencia y la producción de los enunciados que se ajustan a esas características.

En su complejidad las imágenes audiovisuales no solo presentan o sugieren tal o cual cosa con o sin referente en el mundo factual, sino que también albergan y obedecen a fuerzas que deciden acerca de qué puede ser y cómo debe presentarse lo visible/decible. La raíz de estas fuerzas, en última instancia, se corresponde con el espacio político. Las epistemes, los marcos cognitivos y los sistemas estructurados de conocimiento alimentan y diferencian las potencias decisorias de lo visible/decible, y las encarnaciones del poder posicionan los distintos modos de saber que modulan lo visible/decible.

Este punto de la reflexión no ignora las condiciones tecnológicas de posibilidad brindadas por los

instrumentos que permiten la existencia de los productos audiovisuales. Por el contrario, las subraya como uno de sus componentes junto a otros. A ese ámbito corresponde el momento de la descripción de Cebrián citada y, en un sentido más amplio, otras que examinan la técnica y la tecnología como factores que modulan el medio que construimos y habitamos los seres humanos.

De la mano de Walter Benjamin, Martín-Barbero (2003, pp. 52 ss.) resaltó en distintos momentos la repercusión de los desarrollos tecnológicos en las sensibilidades, en la manera como en determinados pasajes de la historia se reconfigura el *sensorium* con las formas de uso y apropiación que se hacen de los repertorios aportados por las tecnologías. Considerados desde ese punto de vista, la diversidad de instrumentos constitutivos de la cadena de producción audiovisual no son solo máquinas de fijación, elaboración, transformación y circulación de imágenes, sino también modos de ser de la imagen, de entenderla y de hacer que se adecue a unas expectativas. En efecto, entre otros, Benjamin desbrozó un camino con su lectura acerca de las modificaciones que la fotografía y el cinematógrafo introdujeron en la formación de sensibilidades compartidas en la modernidad, en un modo generalizado de los sentidos verse afectados, de captar estímulos y, al mismo tiempo, de los productores culturales concebir y construir estímulos para los sentidos.

Sin ignorar las diferencias que se pueden detectar en algunas de estas posturas, contrario a formulaciones que ven en la tecnología y sus aplicaciones solo su dimensión de instrumentos, de artefactos si acaso adscritos a la faceta más superficial de una cultura material, estas líneas de pensamiento resaltan el hecho de que la tecnología y las diferentes alternativas técnicas de distintos momentos históricos más que herramientas dispuestas para el trabajo son implantaciones que inciden en las maneras de pensar, imaginar, representar y actuar. En este lugar se acoge un pensamiento como el de Gilbert Simondon y su idea de «tecnicidad», su forma de

nombrar las transformaciones que los desarrollos tecnológicos y los modos de usarlos introducen en las maneras de hacer, pensar e imaginar. Dice Simondon (2017):

La modificación del medio de la cual se acompaña el gesto técnico es generalmente encarada como un peligro, una amenaza futura para la humanidad. Pero también hay un efecto positivo de esta modificación; los cambios del medio modifican los regímenes vitales, crean necesidades y son el agente más poderoso de la transformación de las especies. (p. 308)

Desde este punto de vista, la tecnología y sus distintos repertorios operativos conforman y transforman la atmósfera o hábitat donde nos desenvolvemos cotidiana y profesionalmente, moldean el medio que habitamos y nos ofrecen horizontes de posibilidades. La tecnología no se concibe entonces como un mero suplemento o accesorio disponible o un recurso al alcance de la mano para usarlo y consumirlo. En lugar de una visión instrumental o determinista, se asume como un conjunto de relaciones compuesto por los desarrollos materiales, los usos y apropiaciones, las acciones posibles emergentes en el medio. Esta red es la «tecnicidad»:

Todo gesto técnico compromete el porvenir, modifica el mundo y el hombre como especie cuyo mundo es el medio. El gesto técnico no se agota en su utilidad como medio; desemboca en un resultado inmediato, pero inicia una transformación del medio que a su vez repercutirá en las especies vivientes de las cuales el hombre forma parte. (Simondon, 2017, p. 308)

Dentro de esta concepción, los desarrollos tecnológicos y las técnicas que traen aparejadas se re-

velan como condiciones mutables e incorporadas que orientan y potencian la imaginación, posibles acciones, afirmativas y negativas, y formas de narrar y representar. Esta comprensión de la tecnicidad es complementaria con propuestas como la mediología de Régis Debray (2001), en particular su versión de una historia de la técnica y de los sistemas de transmisión y comunicación.

Otro modelo cercano y más reciente se halla en Jean-Luc Déotte (2013) y su propuesta de una época de los aparatos y de los aparatos que hacen época: «Se propondrá pensar la epocalidad como suspensión, pero permitida por los aparatos por cuanto ellos van a inaugurar cada vez, según sus características, una nueva espacio-temporalidad» (p. 46). La suspensión de la que habla Déotte alude al momento histórico en que se instaura la marca de un antes y un después. Y los aparatos no refieren en sí mismos o solamente a un objeto técnico singular, sino a la relación entre una innovación técnica y las modificaciones que esta acarrea en los modos de representar, ver, percibir, hacer inteligible, etc. Un ejemplo es la perspectiva. Su invención introduce un antes y un después. Con la perspectiva cambian las imágenes, las maneras de presentarlas y de verlas. «Haciendo época para su tiempo, se dirá entonces que no hay verdadera época más que debido a estos aparatos, pues ellos elaboran su textura: perspectivista, museográfica, fotográfica, cinematográfica, analítica, etc.» (p. 49).

En última instancia, podemos resumir, este apartado del dispositivo comprende líneas de reflexión en las que la tecnología se aprecia desde posturas que aproximan la estética y la antropología para indagar en las maneras como los desarrollos tecnológicos conforman momentos históricos de la percepción, los ritmos, los modos de ver y de hacer ver. Se trata, así mismo, de un tipo de indagación atento a la emergencia y la transformación de conceptos, imagerías, prácticas y formas de la experiencia.

Esta consideración acerca de la tecnología y la técnica como componentes del dispositivo audiovisual no pretende desconocer que disponibilidad no es equivalente a acceso. Se podría acusar, en el mejor de los casos, de idealismo o quizás de ingenuidad la idea de que una época de los aparatos y unos aparatos que hacen época operaría igual para todos y en todas partes. Aun en un mundo hiperconectado existen regiones o zonas —no siempre tan remotas como algunas personas podrían creer— donde no hay acceso a Internet. Diferencias de ese tipo, sin embargo, apuntalan la misma idea del peso de los repertorios tecnológicos: las subjetividades afectadas o no por los artefactos disponibles, el hecho de poder hacer ver o no y de ver o no según las posibilidades características de un aparato o un conjunto de ellos. Dicho de otra manera: la misma concepción de las culturas audiovisuales —en plural y no en singular— tiene uno de sus fundamentos en el hecho diferenciable de encontrarse dentro o fuera de uno u otro de los mundos erigidos alrededor de las tecnologías.

Un tercer componente que integra esta propuesta del dispositivo audiovisual corresponde al despliegue de las distintas sensibilidades mediante las diferentes maneras de ordenar la experiencia a través de narrativas y representaciones. En este lugar se busca reconocer la faceta expresiva y afectiva de la subjetividad, los sentimientos y las emociones comúnmente aceptados o rechazados, los imaginarios compartidos, cuestionados o modificados. En este punto, cuando se habla de narrativas y de representaciones, no se alude solo a estrategias de escritura o formas elaboradas conscientemente de la visibilidad, sino en primera instancia a relatos e imágenes cristalizadas que se movilizan en la sociedad en el seno de una u otra producción particular. Se hace referencia, por lo tanto, al sentido que para determinadas sensibilidades cobra la experiencia en contextos específicos y que, posteriormente, son codificadas dentro de los repertorios del lenguaje y las formas de representación audiovisual.

En este componente se hace eco de una línea de pensamiento contemporáneo como la que se encuentra en Jacques Rancière y su propuesta de un reparto de lo sensible. Las distintas sensibilidades, en efecto, se encuentran distribuidas en el espacio social ocupando diferentes posiciones. Tal distribución se anuda con los modos de participación en la construcción de lo común, lo cual define la condición política de la estética. ¿Qué conforma lo común visible o lo visible común? ¿Cómo se conforma eso común? ¿Quiénes intervienen en dicha conformación? No se trata, una vez más, de pensar un «común» homogéneo, pero sí de interrogarse sobre la consolidación/impugnación de hegemonías en las corrientes que deciden acerca de la formación de las sensibilidades compartidas. Dice Rancière (2014):

Si apelamos a la analogía, podemos pretender, en un sentido kantiano —eventualmente revisitado por Foucault— como el sistema de las formas *a priori* que determina lo que se ha de sentir. Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. (p. 20)

En este orden de ideas, lo audiovisual en tanto dispositivo constituye un juego de relaciones en el que a la dimensión sensible, la imaginación y sus expresiones se les reconoce, por lo menos, un doble valor. Por un lado, en la construcción de lo visible, los modos de participar en tal construcción y, por lo tanto, en la de los vínculos colectivos fundados en lo que se comparte. Y, por otro, en la disputa por participar en dicha construcción.

Culturas audiovisuales

Es una manera de nombrar sistemas y subsistemas culturales en los que lo audiovisual es núcleo constitutivo, es el dispositivo que media principal o prioritariamente la comunicación social y que, por lo tanto, se torna fundamento de la formación cultural. Si, de acuerdo con Juri Lotman (1979), «en la base de todas las definiciones [de cultura] está la convicción de que la cultura *posee trazos distintivos*» (p. 67), los trazos de estas culturas audiovisuales se fundan en el carácter sustantivo que para las construcciones socioculturales contemporáneas adquiere lo audiovisual. Estos trazos habría que situarlos en las condiciones pragmáticas, materiales, ideológicas, políticas y teóricas que confieren a lo audiovisual un carácter sustantivo. Dice Nicholas Mirzoeff (2016):

La vida moderna se desarrolla en la pantalla. En los países industrializados, la vida es presa de una progresiva y constante vigilancia visual: cámaras situadas en autobuses, centros comerciales, autopistas, puentes y cajeros automáticos. Cada vez son más numerosas las personas que miran atrás utilizando aparatos que van desde las tradicionales cámaras fotográficas hasta las videocámaras y webcams o cámaras web. Al mismo tiempo, el trabajo y el tiempo libre están centrándose progresivamente en los medios visuales de comunicación, que abarcan desde los ordenadores hasta los DVD (Digital Video Disk). (p. 17)



Fotografía: Manuel Silva Rodríguez.

Y si bien en su descripción Mirzoeff refiere el ámbito más amplio de la cultura visual, la que hace corresponder con el ámbito de los estudios visuales, y marca la distinción geopolítica desde un «país industrializado», de su observación resulta importante desprender un ámbito de análisis y de acción. Según este investigador, como campo de estudio «la cultura visual [...] se basa en el papel determinante que desempeña la cultura visual en la cultura más amplia a la que pertenece» (p. 21). Desprender un ámbito de análisis y de acción es subrayar la cercanía, pero también la distancia del planteamiento de las culturas audiovisuales con respecto a los estudios visuales tal y como los presenta Mirzoeff. La cercanía radica en el reconocimiento de la centralidad que las imágenes y la visión poseen en la cultura contemporánea. Y, si hilamos más fino, a la luz de cambios tecnológicos recientes que jalonan transformaciones en las sensibilidades y en las mismas representaciones que tenemos de los instrumentos, en la conjunción de lo háptico, lo sonoro y lo visual en las nuevas tipologías de pantallas.

En ese marco, esta propuesta no aborda todas las imágenes sino las imágenes producidas/circuladas con tecnologías audiovisuales, aunque esta precisión no significa desconocer la relación que pueden establecer, al margen de las tecnologías de producción y de los soportes materiales, unas imágenes y otras en una ecología de las imágenes y de los imaginarios.

Por otra parte, además de las restricciones en el objeto de estudio/producción la distancia entre ambos planteamientos tiene que ver con el lugar de los productores culturales en cada uno de estos espacios teóricos y analíticos. Las culturas audiovisuales se interrogan por la amplitud de la construcción del *sensorium*, esto es, tanto por las estructuras de sentimiento inherentes al accionar de los consumidores/usuarios, de los gestores/productores de imágenes audiovisuales y por las fuerzas que movilizan y hacen posibles los contenidos de estas. Interés que, por lo

demás, el mismo Mirzoeff (2016) incluye en su descripción de la situación cultural: «La cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia» (p. 23). O, dicho en los términos de Agamben, por los sujetos que produce el dispositivo audiovisual.

Destacar, entonces, el lugar de la producción audiovisual y formular una propuesta de lectura de sus condiciones de posibilidad —entendidas como un dispositivo— se dirige a comprenderla como un eje de las formaciones culturales contemporáneas. Con base en distintos conceptos y argumentos, esta postura pretende perfilar con mayor precisión el lugar que lo audiovisual ocupa en el dominio más amplio de la producción y el consumo de imágenes y, de manera particular, como dispositivo instituyente de cultura en las sociedades actuales. Trazada esta distancia con respecto al alcance de los objetos abarcados en la noción más general de cultura visual, cabe traerla a colación por el valor que en ella posee lo audiovisual:

La cultura visual desarrolla el concepto de cultura tal como lo expresaba Stuart Hall: «La práctica cultural se convierte entonces en un campo con el que nos comprometemos y elaboramos una política». El término política no hace referencia a los partidos políticos. Lo que quiere decir es que la cultura es el lugar en el que las personas definen su identidad y eso cambia de acuerdo con las necesidades que tienen los individuos y las comunidades de expresar dicha identidad. (Mirzoeff, 2016, p. 49)

En un sentido próximo, a finales del siglo XX, poco antes del desarrollo de unas condiciones tecnológicas aún más favorables a lo audiovisual potenciadas por la informática, Román Gubern (1992) señalaba que

la presencia del terminal televisivo en el hogar y en el lugar del trabajo ha hecho de la categoría del *audiovisual* no una forma de comunicación más, sino el *espacio central y hegemónico* de la cultura actual, manifestado en la vertiginosa *pantallización* de la sociedad postindustrial. (p. 401)

Entre otras situaciones, hoy la hegemonía de las imágenes audiovisuales, la multiplicidad de recursos tecnológicos para articular imágenes y sonidos y para hacerlos circular, el inconmensurable acervo histórico audiovisual desperdigado en todos los registros y formatos, las impugnaciones a los cánones estéticos y la diversidad de actores sociales interesados y dispuestos a producir, utilizar, intervenir y consumir contenidos elaborados en los distintos ecosistemas culturales sí representan un signo característico de nuestro presente.

Pero la «pantallización» es apenas síntoma de un estado de cosas más profundo. Hablamos, por lo tanto, de gramáticas, de modos de crear mundo. Habitamos un pasaje histórico y cultural instituido alrededor del dispositivo audiovisual. Guardando las debidas distancias y acentuando matices en cuanto a modos de institucionalización, poblaciones o clases de usuarios y relaciones de poder, podríamos tomar como modelo, por ejemplo, el planteamiento de Walter Ong (2016) cuando concibe la escritura como una tecnología y apunta, entre otras cosas, a las diferencias en la construcción de conocimiento en culturas orales y culturas escritas. Por esa razón acojo el diagnóstico cultural formulado por Massimo Desiato (1998):

Nuestra labor califica la sociedad contemporánea occidental como el «mundo de la imagen audiovisual». La expresión puede lucir banal y, sin embargo, expresa bastante bien la sensación que casi todos tenemos de vivir en un mundo donde las imágenes no son solo más numerosas, diversificadas e intercambiables, sino, sobre todo, donde el mundo es percibido e interpretado desde las gramáticas propias de la imagen audiovisual. Vale decir, que la imposición de sentido con la cual el hombre enfrenta el mundo responde a criterios extraídos en gran medida, y cada vez más, del ámbito audiovisual; que lo audiovisual es el dispositivo mediante el cual se regula la configuración del sujeto, la específica relación que el individuo tiene consigo mismo y, desde allí, con los demás y el mundo en general. (pp. 229–230)

Bajo una orientación benjaminiana, la particularidad de las culturas audiovisuales habría que buscarla en las transformaciones, los conflictos, la emergencia de nuevos actores y nuevas sensibilidades. Al hilo de los planteamientos citados de Jacques Rancière, estas particularidades también se pueden rastrear a través de los sistemas de producción y consumo, que nos permiten indagar los cambios en los regímenes estéticos y en su manifestación política, en cuanto caracterizan maneras de pensar, de hacer, de sentir, de expresar y de reconocer/invisibilizar. Las señales particulares de estas culturas se hallarían en las formas singulares en que los modos de ser y de proponer sentidos del mundo se expresan en y a través de lo audiovisual. En este lugar, incluso, el plural «culturas» más que diversidad designaría fragmentación. Como apunta Déotte (2013) siguiendo la articulación entre sensibilidades y política desde las ideas del estado estético propuesto por Friedrich Schiller, «el término “sensibilidad” califica de forma débil una situación para la cual sería más apropiada la noción de fragmento... [lo que] nos obliga siempre a preguntarnos cuál es la totalidad en crudo que esos fragmentos convocan o recuerdan» (p. 7).

La pregunta por esa totalidad nos devuelve a la comprensión de las culturas audiovisuales como el escenario donde en la esfera estética acontece la producción/reproducción/disrupción de las posiciones y las relaciones de poder, de la aparición (o no) de otras formas de producir sentido. Como apunta Mirzoeff (2009),

Visual culture is part of that dispute, that part which pertains primarily to the ways in which the «visual» has become divided from the rest of the sensorium, how such creatures as «visual media» come to be so called, and what the politics that surrounds such divisions might be and how they might be changed. (p. 20)

La posibilidad de proponer y comunicar sentido a través de la imagen desafía el tópico, cuya genealogía en Occidente se remonta a Platón, según el cual la palabra como expresión del logos es el lugar propio y legítimo del conocimiento. El reconocimiento de la producción audiovisual, de las experiencias estéticas y de las formas de recepción/apropiación que derivan del encuentro con lo audiovisual ponen en cuestión uno de los pilares de la tradición y de la metafísica occidentales, o como mínimo fuerzan la revisión de la relación palabra/imagen. Este panorama implica, además, considerar dentro de las culturas audiovisuales el pensamiento teórico que se construye alrededor de este estado de cosas para tratar de problematizarlo y comprenderlo. La producción y los usos domésticos, profesionales, artísticos, corporativos, institucionales y «aficionados» de las imágenes audiovisuales, entre tantos otros, no solo indican una inabarcable producción audiovisual, sino también preguntas acerca de lo problemáticas que pueden resultar estas diferenciaciones y del sentido de la producción audiovisual en medio de la abundancia.

Así es como dentro de estas culturas surgen nuevas teorías que proponen interrogantes y que buscan respuestas alrededor de los sistemas de relaciones, de producción e intercambio cultural basados en lo audiovisual. Interrogantes acerca de la representación, de sus límites, de sus nexos con el poder, de su relación con el mundo histórico o con la muerte y la resurrección de las utopías; o acerca de la naturaleza de la imagen y el sonido, de sus conexiones con la memoria y la historia, con las distintas formas del arte; o de la reconsideración de su estatuto ontológico y semiótico al pasar del sistema de captación analógico al sistema digital, son ejemplos de las direcciones hacia donde se ha orientado el pensamiento. Como afirma Rancière (2014), a propósito del debate contemporáneo sobre la estética, en el que las culturas audiovisuales ocupan un lugar central,

la multiplicación de los discursos denunciando la crisis del arte o su captación fatal por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican suficientemente que el terreno estético es hoy aquel donde se continúa una batalla que ayer remitía a las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia. (p. 13)

Apuntes finales

En su momento, cuando ya retirado de la docencia Jesús Martín-Barbero conoció la propuesta formal de una maestría de la ECS que, más de cuarenta años después de su gesto fundacional de un proyecto académico, reinventaba una tradición promovida por él y otros intelectuales de su generación, apuntó lo siguiente:

Hablar de *culturas audiovisuales* es ubicar las transformaciones sociales y políticas que atraviesa nuestra sociedad en su tejido más de fondo, aquel en el que lo que está en juego son nuestros modos y modelos de vida. O dicho de otra forma, el «mundo audiovisual» ya no es aquel que nos acompañaba relajándonos del cansancio cotidiano o informándonos de lo sucedido en el día, pues *el audiovisual* hace parte crucial de nuestra sensibilidad, de nuestras nuevas maneras de sentir y percibir todo aquello que *nos toca*. Es lo que certeramente afirmó Paul Valéry con su dicho «lo más profundo es la piel». (Martín-Barbero, 2017)

En resumen, la propuesta de pensar y actuar en el marco de unas culturas audiovisuales se orienta al reconocimiento de novedades, rupturas y transformaciones que emergen con respecto a distintas tradiciones de la producción cultural, de la construcción de subjetividades y de modos de estar en el mundo. Esta noción da nombre a un paradigma sociocultural, caracterizado por un conjunto heterogéneo de cambios y de problemas característicos de los sistemas y subsistemas culturales en los cuales lo audiovisual mantiene una condición de dispositivo instaurador de subjetividad. Las manifestaciones de estas culturas, y en consecuencia las preguntas que sobre ellas se pueden formular, se sitúan en un panorama amplio y variopinto. De este panorama constituyen rasgos importantes, entre otros, la abundante producción audiovisual; los distintos usos sociales de esta producción; los cambios en prácticas y

sensibilidades estéticas, comunicacionales, educativas y políticas; el surgimiento de nuevos medios, la exigencia de adaptación y la mutación de los tradicionales; la visibilidad y la fuerza que cobran actores sociales antes silenciados o inexistentes; las mutaciones de la memoria, el recuerdo y el olvido, y los fenómenos políticos y de masas impulsados y afianzados gracias al uso de lo audiovisual. En estas direcciones, con énfasis marcados según las condiciones de los momentos, se ha movido la investigación-creación, la producción y la investigación en audiovisuales en la ECS a lo largo de varias décadas.

Quizás en las lecturas más suspicaces de estas notas se reproche el silencio con respeto al factor económico en estas ideas sobre las culturas audiovisuales. La falta de mención no significa su desconocimiento. En esta propuesta significa, en cambio, su asunción plena pues cuando hablamos de las culturas audiovisuales como una condición de la vida contemporánea en la que concebimos el dispositivo audiovisual como motor instituyente de cultura, en la contemporaneidad va de suyo la variable económica. Donde se lo puede apreciar con una relativa mayor evidencia es en el componente de la tecnología y la técnica, pilar de categorías acuñadas hace poco para caracterizar nuestro presente como tecnocapitalismo

o tecnofeudalismo. Como lo sabemos, desde la historia de la fotografía o del cine en tanto máquinas su existencia es inseparable de la revolución tecnológica concomitante al modelo económico capitalista, a las estructuras de poder que emergieron en ese sistema y a las formas de saber que le dieron consistencia y que han servido a su expansión y fortalecimiento. De hecho, la idea de unas culturas audiovisuales moviliza la coexistencia de fuerzas que apuntan a la afirmación de los modos de sentir, narrar, representar y hacer inteligible la vida en un mundo organizado alrededor del valor económico, pero también a la emancipación o por lo menos a la no determinación total de la imaginación por esa variable.

Otra crítica al uso en nuestros tiempos puede tener que ver con el eurocentrismo —sí, tan afrancesada la reflexión— y con la usencia de voces femeninas en las autoridades teóricas de donde abreva esta propuesta. Con respecto a lo primero, esperemos que la referencia inicial a Jesús Martín-Barbero y su particular experiencia de hibridación cultural y epistémica en algo nos proteja. En cuanto a lo segundo, espero que en los próximos 50 años se escriba otra historia por parte de quienes continúen inventando la tradición.

Referencias

Agamben, G. (2014). ¿Qué es un dispositivo? En G. Agamben, *Qué es un dispositivo: Seguido de El amigo y La iglesia y el reino* (pp. 5-26). Adriana Hidalgo Editora.

Arbeláez, R. (2003). Rastros documentales. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (4), 5-21.

Cebrián, M. (1978). *Introducción al lenguaje de la televisión: Una perspectiva semiótica*. Ediciones Pirámide.

Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Paidós.

Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault: Filósofo* (pp. 155-163). Gedisa.

Déotte, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo Editora.

Desiato, M. (1998). *La configuración del sujeto en el mundo de la imagen audiovisual: Emancipación y comunicación generalizada*. Universidad Católica Andrés Bello.

Eagleton, T. (2001). *La idea de cultura: Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós.

Eco, U. (2005). *Tratado de semiótica general*. Random House Mondadori.

Foucault, M. (2000). Verdad y poder. En *Michel Foucault: Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (pp. 126-145). Alianza Editorial.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

Gubern, R. (1992). *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.

Hleap, J. (2016). A modo de introducción: Las afinidades reveladas; el encuentro entre Cali, la cinefilia y la academia. En R. Arbeláez (comp.), *Años audiovisuales: 40 años de audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle* (pp. 10-23). Programa Editorial Universidad del Valle.

Hobsbawm, E. (2002). Introducción: la invención de tradiciones. En E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición* (pp. 7-21). Crítica.

Lotman, J. (1979). *Semiótica de la cultura*. Cátedra.

Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello.

Martín-Barbero, J. (6 de abril de 2017). *[Evaluación de la Maestría en Culturas Audiovisuales presentada a la Facultad de Artes Integradas]* [Copia digital].

Mirzoeff, N. (2009). *An introduction to visual culture*. Routledge.

Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Paidós.

Ong, W. (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Prometeo Libros.

Silva, M. (2015). Óscar Campo: Lo real está ligado a una experiencia de ruptura del lenguaje. En M. Silva y D. Kuéllar, *Documental(es). Voces... ideas* (pp. 115-128). Programa Editorial Universidad del Valle.

Simondon, G. (2017). Cultura y técnica. En *Sobre la técnica (1953-1983)* (pp. 303-317). Cactus.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura* (2.ª ed.). Península.



Arriba

Carlos Mayolo dictando clase de dirección de actores en el taller de cine en los años ochenta.

Fotografía: Archivo de Ramiro Arbeláez.

Manuel Silva Rodríguez

Profesor titular, Universidad del Valle. Comunicador social y magíster en Filosofía de la Universidad de Antioquia; doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona. Investigador del grupo de investigación en Sonido, Imagen y Escritura Audiovisual Caligari. Autor, entre otros, de los libros *Narrativas e imágenes cinematográficas: Inmigrantes colombianos y extranjeros en Colombia (1999-2009)* (2021), *Vueltas a la historia desde la ficción: Las novelas históricas de Germán Espinosa* (2022), *Fotografías durante el conflicto armado en Colombia: Un campo visual para armar* (2022), *El síntoma ensayo: Sobre el ensay(ism)o audiovisual (en Colombia)* (2025), publicados por el Programa Editorial de la Universidad del Valle, y del hipertexto caleidoscopio.univalle.edu.co. Autor de artículos y ensayos publicados en revistas especializadas y libros colectivos.

Diana Kuéllar

Profesora titular, Universidad del Valle. Docente, realizadora e investigadora del área audiovisual de la Escuela de Comunicación Social. Creadora y directora de la productora Making Docs, miembro de la Asociación Colombiana de Documentalistas Alados. Doctora en Investigación de Medios de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, realizó el Máster en Documental de Creación de la UPF de Barcelona y la Maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Cuenta con más de una docena de producciones audiovisuales, ganadoras de estímulos nacionales e internacionales, y ha publicado en revistas de reconocimiento nacional e internacional. Es autora del libro *Documental del disenso: Representación de la violencia contemporánea en Colombia* (2022) y coautora con Manuel Silva de *Documental(es)... Voces e ideas*, ambos libros publicados por el Programa Editorial de la Universidad del Valle.

Eva González Tanco

Docente e investigadora nombrada en la Universidad del Valle en la Escuela de Comunicación Social. Durante dos décadas ejerció el periodismo y la producción documental en distintos medios, dentro y fuera de España, su país de origen. Ahora juega su rol como formadora de futuros profesionales, con un énfasis importante en las narrativas de no ficción y la comunicación para la transformación social. Sus líneas de investigación incluyen la comunicación de movimientos sociales y nuevas formas de producción mediática y de sentido, el diálogo intercultural, la comunicación participativa, alternativa y comunitaria, y también los medios y formas de comunicación indígena en América Latina. Su producción intelectual, relacionada con sus etapas investigadoras, se puede encontrar en revistas y libros de editoriales de prestigio, tanto en español como en inglés.

Mariana Mosquera Muñoz

Comunicadora social de la Universidad del Valle, cursa la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Guionista y realizadora audiovisual, fue coordinadora de contenidos y redactora del boletín semanal *Pantalla Colombia*, de Proimágenes.

David Escobar

Docente de la Universidad del Valle en la Escuela de Comunicación Social. Comunicador social y magíster en Culturas Audiovisuales de la Universidad del Valle. Entre 2010 y el 2019 trabajó como investigador independiente y contribuyó a algunos medios periodísticos, con investigaciones en diversos formatos, sobre los impactos de la minería de oro en el medio ambiente, la situación de orden público y las violaciones al DIH en cárceles, el tratamiento militar de la protesta social, la crisis del sistema de salud en Colombia, entre otros. Entre los reconocimientos que ha recibido se encuentran el Premio Ópera Prima en el Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez (Cuba, 2015), con el documental *Con una gota comienza el aguacero*; el premio al Mejor Cortometraje en el Festival Censurados (Perú, 2022); Mejor Reportaje Social en el Premio Alberta Giménez de Periodismo (2021) por *Paren de matarnos*, sobre los crímenes contra manifestantes durante el Paro Nacional en Colombia (2021). En 2024 recibió los premios Mejor Dirección de Fotografía y Mejor Sonido en el Festival de Cine por la Memoria Democrática (España) por su documental *Querido Manuel*.

Eduardo Rencurrell Díaz

Profesor asistente de la Universidad del Valle en la Escuela de Comunicación Social. Realizador audiovisual y ensayista cubano. Doctor en Ciencias sobre Arte por la Universidad de las Artes de Cuba. Se ha desempeñado como guionista y asesor de guiones (Cinesoft, Canal Habana, Orión Films, 4 Caminos Producciones, Cine en las Aldeas, Crudo Films). Ha intervenido en la realización de obras de ficción, documentales y publicidad (para British Council, Tiger Nest Films Productions, Firesoul Media, Páramo Films, BBC, ITN Channel 4 News, Unreported World, Instituto Cubano de Radio y TV—ICRT—, Canal Habana, Cinesoft, entre otras instituciones). Textos de su autoría figuran en publicaciones impresas y digitales de Cuba, Colombia, Estados Unidos, México, India, entre otros países. Se ha desempeñado como jurado en diversos certámenes relacionados con el audiovisual. Fue director del Centro de Estudios Fílmicos (CMFS) del Global Institute for Research, Education and Scholarship (GIRES) y del Programa Iberoamericano de Asesorías de Guion de Cine en las Aldeas.

Diego Alexander Guevara Jiménez

Licenciado en Artes Visuales y Estética de la Universidad del Valle. Se ha desempeñado como productor y realizador audiovisual, artista visual, museógrafo y asistente de producción y escenógrafo teatral. Actualmente cursa la Maestría en Culturas Audiovisuales de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, donde desarrolla el guion de su primer proyecto de largometraje de ficción.



**Momentos audiovisuales en los 50 años de la
Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.**

Esta edición fue realizada bajo la rectoría del profesor Guillermo Murillo Vargas, siendo vicerrectora de Investigaciones la profesora Mónica García Solarte y el profesor John Willmer Escobar Velásquez, director del Programa Editorial.

El texto estuvo bajo el cuidado de Juan Carlos García y del profesor Manuel Silva Rodríguez.

Para esta edición se usó la familia tipográfica *Merriweather* y *Lato* en los títulos. Formato de 21 × 29,7 cm. La cubierta está impresa en papel Propalcote de 300 g y las páginas interiores en papel Propalmate de 75 g.



Universidad
del Valle

Programa  Editorial

**Universidad del Valle
Campus Meléndez**

Calle 13 N.º 100-00, Cali

Tfnos.: (57) 602 3212227 | 602 3212100 ext. 7687

Edificio Administración Central E01, espacio 1001

<https://programaeditorial.univalle.edu.co>

programa.editorial@correounivalle.edu.co

    | [programaeditorialunivalle](http://programaeditorialunivalle.edu.co)