

Estudios sobre el **Mensaje Periodístico**

ISSN-e: 1988-2696

<http://dx.doi.org/10.5209/ESMP.58026>EDICIONES  
COMPLUTENSE

## Verdad, narrativa audiovisual y periodismo: una aproximación crítica desde la Filosofía<sup>1</sup>

Aarón Rodríguez Serrano<sup>2</sup>

Recibido: 25 de noviembre de 2016 / Aceptado: 8 de mayo de 2017

**Resumen.** El presente artículo reflexiona sobre la manera en la que la filosofía contemporánea ha debatido sobre las relaciones entre periodismo audiovisual y el estatuto de verdad de las imágenes. Para ello, planteamos que se ha realizado un proceso de puesta en duda del propio lenguaje (escrito, y posteriormente audiovisual) que coincide con los mecanismos que la llamada *filosofía de la sospecha* aplicó sobre la idea misma del concepto de “objetividad” o de “hecho”, tan relevantes en la práctica periodística. Nuestro recorrido analizará someramente las aportaciones realizadas desde la propia formulación de los enunciados apofánticos (falseables o verificables) aristotélicos hasta el estado contemporáneo de la cuestión, con especial hincapié en la problemática del lenguaje propuesta por Martin Heidegger y la posterior puesta en crisis del sistema audiovisual de creencias (y su reconstrucción) esbozada en las reflexiones de autores como Didi-Huberman o Hito Steyerl.

**Palabras clave:** Periodismo audiovisual; Filosofía; Narrativa Audiovisual; Verdad; Objetividad.

### [en] Truth, audiovisual narrative and journalism: a critical approach from Philosophy

**Abstract.** Our paper tries to consider the way in which the contemporary philosophy has propose a debate between the relations of audiovisual journalism and the nature of *truth* of the images. For that, we defend that we can trace a process between the questioning of the language (written, and after that, audiovisual), which matches with the tools and methods that the *philosophy of the suspicion* applied over concepts like “objectivity” or “fact”, relevant issues in the common practice of the journalism. We will trace a path between the different contributions developed since the formulation of the aristotelian apophantic enunciations (denials or variables) to the contemporary state of the question, putting special relevance in the problematic of the language developed by Martin Heidegger and the subsequent crisis (and reconstruction) experienced in the audiovisual system of beliefs, focusing on authors like Didi-Huberman or Hito Steyerl.

**Keywords:** Audiovisual journalism; Philosophy; Audiovisual narrative; Truth; Objectivity.

<sup>1</sup> El presente trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global» (P1-1A2014-05), financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI (evaluados en 2014 por la Agència per a la Qualitat del Sistema Universitari de Catalunya, AQU), para el periodo 2014-2017, bajo la dirección de Javier Marzal Felici.

<sup>2</sup> Universitat Jaume I  
E-mail: serranoa@uji.es

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Las relaciones entre verdad y periodismo audiovisual a la luz de la filosofía; 2.1. El pensamiento de la sospecha aplicado al periodismo audiovisual: el pensamiento de Martin Heidegger; 2.2. Después de Heidegger: iconoclastas e iconodulos en la filosofía continental. 3. Conclusiones. 4. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Rodríguez Serrano, Aarón (2017): "Verdad, narrativa audiovisual y periodismo: una aproximación crítica desde la Filosofía", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23 (2), 955-968.

## 1. Introducción

Constantemente se ha señalado la tensión existente entre la propia idea de la actividad periodística y la hipotética categoría de la *objetividad*. Sin embargo, la definición precisa de tal parámetro no parece contar con una suerte de consenso a la hora de ser cómodamente aprendida y aplicada. Los intentos de sistematizarla (Darío Restrepo, 2001; Rodríguez Borges, 1998; Tuchman, 1999) siempre han terminado por aceptar que hay un margen de indeterminación, una suerte de territorio incontrolable que, desde la propia praxis periodística, impide la transmisión exacta y precisa del *hecho*.

En el caso del periodismo audiovisual, la cuestión se complica enormemente. En primer lugar, como señaló Carles Marín, la propia aparición de medios audiovisuales informativos pareció aportar nuevas garantías de veracidad a los mensajes transmitidos (2006: 50), basándose en la supuesta relación de analogía entre los signos de lo real y la propia existencia de los referentes que comparecían delante del objetivo de la cámara. Categorías como la de *iconocidad extrema* (Gordillo, 2009: 32) apuntan a una suerte de *transparencia*, quizá no tanto en el célebre sentido de la *transparencia enunciativa* propia del llamado *Modo de Representación Institucional* (Burch, 1987), sino antes bien a la hipotética relación de *verdad* que se establece entre referente y representación<sup>3</sup>.

El presente texto tiene como objeto principal abordar la problemática misma de la *verdad* presente en el *periodismo audiovisual* desde una perspectiva estrictamente filosófica. Nos parece obvio que es un tema de extremada urgencia social, especialmente cuando, como ya sabemos, es la supuesta *verdad informativa de las imágenes* la que se enarbola una y otra vez para justificar maniobras de legitimación ideológica (Palao Errando, 2015; Zunzunegui, 2002). Para ello, encararemos una metodología híbrida a medio camino entre la revisión bibliográfica y el ensayo teórico-cualitativo que permita al lector no necesariamente familiarizado con las herramientas filosófico-hermenéuticas comprender cuáles han sido los hitos principales y las problemáticas más relevantes del debate, así como cuáles son los discursos vigentes en la actualidad y cómo se relacionan con las diferentes peculiaridades de la actividad periodística. Somos plenamente conscientes de que muchos de los autores y posturas que traeremos a colación merecerían, con toda justicia, un análisis más detallado –así como posibles estudios de caso con metodologías de análisis textual concretas

<sup>3</sup> Obviamente, hay rasgos comunes entre ambas ideas, especialmente la *sutura de sentido* que se desprende de que ambos conceptos concluyan con la creación de textos cerrados (Eco, 1992), esto es, capaces de explicar y fundamentar aquellos problemas humanos en los que se admite la existencia de un desgarró (Parrondo, 2003).

(Gómez Tarín, 2011)-, sin embargo, nos pareció prioritario respetar los límites propios del artículo académico para sintetizar y concretar la topografía actual del debate, contribuyendo así a la reivindicación de un encuentro multidisciplinar entre campos de conocimiento que enriquezca a campos generalmente tan escindidos (y sin embargo, tan afines) como la filosofía del lenguaje, la hermenéutica del periodismo o la narrativa audiovisual.

Para ello, nuestro trabajo estará estructurado siguiendo una línea cronológica no exenta de meandros, de ecos ni de contradicciones. Partiremos de la existencia misma de los juicios apofánticos teorizados por Aristóteles, atravesaremos a los filósofos de la sospecha y, en el grueso del artículo, nos detendremos en los siglos XX y XXI y en las polémicas protagonizadas entre filósofos analíticos, continentales, iconoclastas e iconodulos.

La imagen audiovisual pone sobre la mesa, a nuestro juicio, una terrible paradoja en su relación con el periodismo: de un lado, por su propia naturaleza, tiene un compromiso concreto con el *hecho* y con la necesidad de su transmisión. Del otro, su propia naturaleza –como veremos–, implica necesariamente su parcialidad, su subjetividad, su incompletud. A diferencia de la imagen manifiestamente ficcional, el audiovisual periodístico se hace cargo en primera persona de un compromiso que no puede cumplir, de una responsabilidad que no puede encarar. Y sin embargo, prescindir de ella o desecharla por completo se nos antoja, además de imposible, peligroso. Nuestro presente artículo emerge de esa juntura, situándose, como recomendaba Deleuze, en la falla misma del sistema (2012: 20).

## 2. Las relaciones entre verdad y periodismo audiovisual a la luz de la filosofía

Pocas cuestiones han ofrecido una polémica tan intensa a propósito de nuestras relaciones con la verdad como el salto establecido desde la confianza en el lenguaje escrito hasta el salto a la hipotética “evidencia audiovisual”. No es casual que muchos autores cifren el comienzo de la actividad periodística en la reflexión aristotélica (del Rey Morató, 1998; Merrill, 1994), y más concretamente, en las relaciones propuestas entre los conceptos de *retórica*, *objetividad* y *realidad* (Marques Ramírez, 2009; Yiago, 2007). De cara a nuestro estudio, más allá de los patrones de gestión de la información y de los efectos de significación que planteó el estagirita en la *Retórica* (1990), lo que nos interesa aquí es señalar su actividad en el campo de la lógica, y más concretamente, su proceloso y complejo sistema para vincular los usos concretos del lenguaje con la posibilidad de acceder al verdadero conocimiento de las cosas (1982).

Aristóteles postula por primera vez la existencia de *enunciados apofánticos*, esto es, de afirmaciones concretas sobre lo real que pueden ser falseadas o confirmadas mediante la correcta aplicación de normas lógicas formales. Cada enunciado adquiere un *valor de verdad* que cimenta las normas epistemológicas sobre las que, a la postre, se levanta el edificio periodístico tradicional (Parra Pujante, 2012a, 2012b).

Lógicamente, a la hora de realizar la traslación de este sistema de conocimiento al campo directo del audiovisual, tendremos notables problemas. El más evidente

es la imposibilidad de convertir con absoluta claridad cada una de las unidades significantes en elementos de lenguaje capaces de ser interrogados por su valor de verdad. A pesar de los intentos por sistematizar una hipotética lingüística de la imagen (Metz, 2001, 2002; Pasolini & Rohmer, 1970), y una hipotética sistematización del relato audiovisual (Gómez Tarín, 2011; Jost & Gaudreault, 1995; Marzal Felici & Gómez Tarín, 2005) lo cierto es que el notable volumen de críticas levantadas tanto desde la teoría de la imagen clásica (Mitry, 1991) como desde posiciones posteriores al postestructuralismo (Zumalde, 2006, 2011) complican notablemente dicha conexión.

Por otra parte, el marco filosófico-estético en el que nos encontramos tampoco permite la aplicación sistemática del pensamiento aristotélico y sus evoluciones en el campo de la *verdad periodística*. Como es bien sabido, el nacimiento del pensamiento de la sospecha a finales del siglo XIX atacó directamente a las hipotéticas relaciones entre lenguaje y realidad. Una gran parte del pensamiento nietzscheano está orientado a poner en crisis la idea misma de que el ser humano puede acceder al conocimiento completo de cualquier *hecho*, ya no digamos de una transmisión libre de prejuicios a sus contemporáneos. De hecho, es posible explicar, desde aquí, su célebre animadversión contra la prensa y los periodistas (Matilla, 2010). Algo similar se puede afirmar de las aportaciones de Freud: el lenguaje pasa de pronto a convertirse en campo en el que emergen los síntomas, posición que encubre y desvela, que anuda diferentes capas de significados reprimidos. Del mismo modo, los mecanismos ideológicos de la prensa se convierten en mecanismo de represión pulsional orientados a la conformación de una cultura neurótica (Freud, 2007). La conexión entre Nietzsche y Freud<sup>4</sup> puede ser leída como un paso fundamental para la puesta en duda radical de la existencia misma de enunciados *apofánticos*, si bien ambos resultaron mucho más cautelosos a la hora de trazar esas líneas sobre elementos informativos de naturaleza icónica – el primero, como postula Curt Paul Janz (1988), por su falta de interés en los lenguajes pictóricos y en las artes escénicas derivadas de sus problemas de visión, y el segundo, atendiendo también a su biógrafo canónico, Ernst Jones (1970), a la falta de interés del psicoanalista vienés a propósito del cine<sup>5</sup>.

Únicamente en este contexto se puede entender el florecimiento del llamado *giro lingüístico* –cuya influencia en el periodismo ya ha sido estudiada (Chillón, 1998)- y las complicaciones que la escisión entre filosofía analítica y filosofía

<sup>4</sup> Lógicamente, a estos dos nombres deberíamos añadir también la herencia de elementos derivados de la teoría marxista, cuya relación con el periodismo ya ha sido sobradamente estudiada (Espinoza Pino, 2014; Gil, 2004).

<sup>5</sup> Este comentario merece, no obstante, una matización. Si bien es cierto que Freud pareció “infravalorar los procesos de significado de las películas” (Packer, 2007: 32), no hay que perder de vista que su propia metodología epistemológica ponía a las imágenes –ya fueran oníricas (1966) o artísticas (1973)- en el centro mismo del proceso de curación. Ciertamente, para Freud las imágenes eran portadoras de una cierta verdad: la verdad de aquel contenido reprimido que, mediante la *talking cure* y el proceso analítico, emergía posteriormente tematizado por el lenguaje y permitía el avance en el proceso curativo. Desde esta perspectiva todavía queda por escribirse una historia del periodismo como ciencia de lo reprimido, especialmente a partir de las herramientas postfreudianas estructuralistas planteadas en la enseñanza del primer Lacan y su concepción del inconsciente como lenguaje (Lacan, 1988, 1991). Del mismo modo, de ahí la riqueza y la coherencia con la que las metodologías de análisis audiovisual se han servido del aparatage teórico psicoanalítico (Metz, 2001).

continental (D'Agostini, 2000) ha provocado en las relaciones entre objetividad, verdad y redacción noticiosa. En el caso de la primera (Tugendhat, 2003), ha situado el análisis mismo del lenguaje en el centro de toda su actividad, imponiendo límites conceptuales que permitieran el mantenimiento y la actualización de las líneas básicas de la lógica aristotélica. Del mismo modo, el rigor impuesto por las líneas más racionalistas de la filosofía de la ciencia (Bunge, 2013) marca las líneas básicas sobre las que se asienta el periodismo de divulgación científico contemporáneo. No obstante, es necesario señalar que, en nuestro estudio concreto, la filosofía analítica se ha pronunciado con parquedad sobre las hipotéticas relaciones entre *verdad* y representación audiovisual. Contadas excepciones como Noel Carroll (1998; 2003) –en el terreno de la ficción– o Carl Plantinga (1997) –en el terreno del documental– han entendido la imagen audiovisual más bien como portadora de una experiencia estética razonablemente comunicable, y no tanto como una supuesta portadora de una verdad exterior.

El segundo caso es algo más complejo y requiere de un estudio detenido.

### **2.1. El pensamiento de la sospecha aplicado al periodismo audiovisual: el pensamiento de Martin Heidegger**

La herencia de los pensadores de la sospecha pasó a principios del siglo XX del lenguaje en general al lenguaje periodístico de la mano de uno de sus más notables herederos: Martin Heidegger. La influencia del pensador alemán atravesará las décadas siguientes, trazando una línea entre detractores y defensores en relación con el uso de las imágenes y la difusión de mensajes audiovisuales.

Sin ánimo de agotar la cuestión, podemos señalar que la desconfianza del filósofo contra los nuevos medios de difusión de la información comenzó a manifestarse en el momento exacto de su llamada *kehre* o evolución desde una ontología existencial (Leyte, 2005; Rodríguez, 2006) hacia un replanteamiento total de la metafísica y una suerte de nueva teoría estética. Sin embargo, la crítica contra el periodismo escrito y contra la fiabilidad del lenguaje oral puede ser rastreada con precisión mucho antes: ya en sus cursos sobre lógica impartidos en 1925-1926 en la Universidad de Maburgo (2004) negó la posibilidad misma de los juicios apofánticos y acusó al cálculo formal de enunciados de aplanar y simplificar hasta el absurdo nuestra relación con/en el mundo. Del mismo modo, es posible trazar otra línea en paralelo que comienza en sus seminarios de 1924 en la Sociedad Teológica de la misma ciudad (1999) y desemboca en las categorías críticas del *Uno (Man)* y de la *Habladuría (Gerede)/Escribiduría (Geschreibe)*, que llevan al hombre a la “avidez de novedades” (*Neugier*) y que fueron teorizados en *Ser y tiempo* (2009: 186-188). Si bien en su obra magna Heidegger parecía cargar principalmente contra la publicidad apoyándose en las teorías políticas y estéticas de un cierto nacionalismo alemán posterior a la Primera Guerra Mundial (Arenas, 2007; De Beistegui, 2013), su particular conexión con el régimen nacionalsocialista y su posterior desencanto con el mismo marcaron su agenda posterior y su ideario contra los medios de comunicación en general y contra la generación de mensajes audiovisuales en concreto.

Merece la pena detenerse brevemente en clarificar esta idea. No ha sido hasta la reciente publicación de los llamados *Cuadernos negros* (Heidegger, 2015) cuando

finalmente hemos podido acceder a la explicación directa de la aversión del filósofo contra una prensa a la que consideraba culpable del “olvido de ser” y de banalizar aquellos usos del lenguaje que, a su pensar, prepararían la llegada de ese segundo comienzo de la historia capaz de hacerse cargo de la herencia griega (Lacoue-Labarthe, 2007). La tesis ya había sido esbozada anteriormente por José Luis Molinuevo (1998), al analizar la posible naturaleza de *El origen de la obra de arte* (Heidegger, 1995) como una respuesta explícita contra la maquinaria propagandística de Goebbles (Núñez García-Cuerva, 2000; Pöttker, 1998). Ahora que ha quedado confirmada, debemos matizar: bajo el programa crítico de Heidegger no había una supuesta defensa del periodismo objetivo, ni de la libertad de prensa, ni de las funciones sociales más elementales para crear ciudadanía y pensamiento crítico. Antes bien, lo que el filósofo propone no deja de ser una línea paralela a la de Goebbles con sus propios intereses políticos e ideológicos que contienen confusas resonancias raciales (Faye, 2009; Trawney, 2015) y en las que latan elementos inquietantes de exclusión social, por mucho que su potencia intelectual esté fuera de toda duda.

El núcleo de las ideas sobre la imagen y la prensa del Heidegger nacionalsocialista se mantendrán, matizadas y en sordina, incluso después de su famoso proceso de desnazificación y el derrumbe emocional (*Zusammenbruch*) que sufrió tras el final de la II Guerra Mundial (Xolocotzi & Tamayo, 2012). Volverán a aparecer una y otra vez en las diferentes versiones publicadas de su *Introducción a la metafísica* (2001), en conferencias como *La cosa* (1994), y muy coherentemente, en sus constantes retornos a la obra de Nietzsche (2005).

Sin ánimo de agotar la cuestión, la crítica de Heidegger se encuadra en la problemática general que conecta los medios de comunicación de masas con la *técnica* y el avance de técnicas deshumanizadoras capaces de erosionar el contacto de cada individuo con su *comunidad original* (*Gemeinschaft*) mediante el uso de un lenguaje originario (*Ursprache*). El efecto combinado del cinematógrafo y la radio ejercería una modificación brutal sobre la manera de relacionarse de los seres humanos que destruiría la posibilidad de encontrar aquello más propio de cada existente, esto es, de recuperar la posibilidad misma del desvelamiento del ser y la resurrección de la pregunta originaria por el mismo:

"Cuando se haya conquistado técnicamente, explotado económicamente, hasta el último rincón del planeta, cuando cualquier acontecimiento en cualquier lugar se haya vuelto accesible con la rapidez que se desee, cuando se pueda “asistir” simultáneamente a un atentado contra un rey de Francia y a un concierto sinfónico en Tokio, cuando el tiempo ya sólo equivalga a velocidad, instantaneidad [...] se extenderá la pregunta: ¿Para qué? ¿Hacia dónde? ¿Y luego qué?" (Heidegger, 2001: 42-43).

La tensión entre tiempo, velocidad, retransmisión –tan propia, por otro lado, de la evolución de las telecomunicaciones en la segunda mitad del siglo XX- le parecía a Heidegger otro síntoma de nuestra falta de contacto con la Verdad –que únicamente podía desvelarse, queda dicho, en relación con la experiencia de un cierto lenguaje originario relacionado con el *ser* (Heidegger, 2000)- y, desde luego, del que nada sabía el periodismo en su particular compromiso con la *actualidad*.

Para Heidegger, lo *actual* es una categoría inútil de pensamiento, ya que funciona como una suerte de velo que impide llegar a las cuestiones radicalmente importantes, originarias, en las que se pone en juego nuestra relación con el mundo y –muy tangencialmente- con los otros. El periodismo audiovisual sería, en este caso, culpable de un doble déficit: en primer lugar, su sistema de recepción –su *lenguaje estético propio*, o si se prefiere, sus *procesos de significación formal* (Zumalde, 2011)- no permitiría jamás llegar a esa idea de la lengua originaria, desveladora de la auténtica Verdad. En segundo lugar, el compromiso de las imágenes con el *tiempo* y la *simultaneidad* de su generación y su recepción en las emisiones en directo –y más adelante volveremos a este tema-, bloquea también la posibilidad misma de preguntarse por su significado en profundidad, o si se prefiere, impone el espectáculo mismo de la inmediatez de su recepción a la posibilidad –la necesidad, incluso- de realizar una *reflexión*, de *abrir un tiempo para pensar* sobre las mismas. En un contexto de sobreproducción de imágenes, en plena era de la recepción multipantalla (Lipovetsky & Serroy, 2009; Palao Errando, 2004), la denuncia heideggereana de la banalización de la comunicación audiovisual no deja de resultar inquietantemente cercana y profética.

## 2.2. Después de Heidegger: iconoclastas e iconodulos en la filosofía continental

Paradójicamente, pese al desprecio de Heidegger por el periodismo audiovisual, una parte importante de su aparataje conceptual ha sido reivindicado tanto desde el campo de los estudios filmicos (Fusternau & MacAvoyLeslie, 2007; Vidal Estévez, 2015) como en su aplicación a la propia crítica cinematográfica (Rodríguez Serrano, 2015b). Su importancia en la filosofía continental se ha dejado sentir en las dos escuelas principales que han reflexionado sobre la dimensión ética de las imágenes.

En primer lugar, los miembros de la corriente iconoclasta –aquellos que han considerado a la imagen audiovisual como necesariamente *sospechosa* y portadora de valores *ideológicos* dedicados a la manipulación de la ciudadanía- son tan deudores del aparataje de la Escuela de Frankfurt como de las profecías anti-tecnológicas de Heidegger. Tomando como punto de referencia la problemática que se desprendió de la captación de imágenes en los campos de exterminio por los aliados durante los últimos días de la II Guerra Mundial (Rodríguez Serrano, 2015a; Struk, 2004), los iconoclastas encontraron en la catástrofe la prueba evidente de que la imagen audiovisual era una herramienta parcial e incluso completamente inútil para dar cuenta de lo ocurrido en los campos. Al hilo de esta idea han surgido diferentes gradaciones de “permisividad visual” que, a su vez, han generado diferentes normas enunciativas que señalan aquello que se permite mostrar y cómo. Por poner algunos ejemplos, desde la escuela lacaniana más estricta (Wajcman, 2001) se prohibió terminantemente la mostración de cualquier imagen de archivo o de cualquier reconstrucción ficcional, idea que se fundamentará sobre la obra teórica y práctica de Claude Lanzmann (2011)<sup>6</sup>, y se

<sup>6</sup> Es necesario señalar que el propio Lanzmann modificó sus propios postulados de base en *El último de los injustos* (*Le dernier des injustes*, 2013), incorporando diferentes materiales de archivo que contradicen directamente sus normas marcadas durante los ochenta y los noventa a propósito de la posición del punto de vista de los verdugos. Esto demuestra, simple y llanamente, que la imposición de normas éticas no es más

expandirá posteriormente al tratamiento de otros genocidios contemporáneos (Panh, 2013; Revert Gomis, 2016). Irónicamente, estos autores proponen como solución a la ausencia de imágenes un giro típicamente *heideggerano* de resonancias necesariamente irónicas: regresar al *lenguaje hablado* o al *lenguaje escrito* como única garantía de Verdad, a ser posible mediante la figura del superviviente (Wiesel, 1985).

En oposición a esta idea de la Verdad como testimonio –y, por extensión, a la obligación única de recuperar la palabra de la víctima como centro del discurso frente a las estrategias de ficcionalización o de expresión estética libérrima– se abre toda una escuela de pensadores que, a la contra, entienden la Verdad como una suerte de conexión de diferentes procesos narratológicos y ficcionales que parten de dos ideas claves: la primera es que, una vez atravesada la brecha de las diferentes crisis de lenguajes en su relación con la verdad, estamos en un momento epistemológico en el que cualquier comunicador debe aceptar siempre su parcialidad y su humildad frente a la existencia del *hecho*. Esto es así porque cualquier proceso comunicativo, por mucho que se revista de hipotéticas variables cuantificables, tiene una suerte de pérdida en sus relaciones con la existencia de los objetos y nuestras relaciones con ellos (Català, 2016). De ahí se extrae, precisamente, el *saber discursivo* y la pluralidad y la riqueza propia de la experiencia estética.

En segundo lugar, estos autores proponen que el estatuto de relación entre un espectador medio del siglo XXI y su propio proceso de recepción, crítica y difusión de las imágenes es lo suficientemente complejo como para resumirlo en una simple ecuación maniquea entre agentes que manipulan y ciudadanos que son manipulados. Esto nos obliga a pensar el proceso comunicativo audiovisual desde dos perspectivas.

En la primera, nos encontramos con la imagen en sí misma. El hecho de recoger un rostro que sufre, pongamos por caso, tiene una serie de consecuencias que tienen tanto que ver con el propio dispositivo enunciativo –aquí encontraríamos las reflexiones sobre el *primer plano* (Lévinas, 2000: 73) que desembocan en la categoría de la *imagen rostro* o la *imagen afección* (Deleuze, 1984)– como con las estrategias de *montaje*. El uso de este término que lleva años practicando el autor francés Georges Didi-Huberman es especialmente relevante en su particular exploración de las unidades significantes que configuran los distintos conflictos históricos y sociales (2013, 2014a). A partir de su reflexión entendemos el montaje no en su acepción de *manipulación*, sino en una dimensión que hasta cierto punto actualiza las viejas teorías de Sergei M. Eisenstein (2001) –y, explícitamente, las de Aby Warburg– y las amplía para reflexionar sobre las cadenas significantes, los juegos que se establecen, las resonancias poéticas entre planos, secuencias y conceptos, y finalmente, la posibilidad de que el acto mismo de narrar sirva como un punto de encuentro para el replanteamiento de las líneas de poder históricas –a través de la reivindicación del *anacronismo* como forma discursiva (Didi-Huberman, 2006)–, así como entre pueblos (Didi-Huberman, 2014b) y contextos políticos (Didi-Huberman, 2013b, 2015).

---

que una cuestión de generación de diferentes estilemas audiovisuales incapaces de fundamentarse más allá del propio sistema discursivo de cada historiador o cada periodista (Rancière, 2011).



En la segunda perspectiva, nos encontramos con la problemática del espectador contemporáneo. Del mismo modo que el nuevo texto audiovisual se vuelve voluntariamente *anacrónico* y exhibe sus huellas de montaje para negar la transparencia enunciativa y reformular así sus relaciones con la Verdad, el nuevo consumidor de textos periodísticos tiene un rol *activo* –o *emancipado*, como sabiamente le denominó Rancière (2010)- en tanto consumidor y, sobre todo, en tanto *actante* en los nuevos movimientos democráticos. Pocas autoras han llevado tan lejos esta idea en su tratamiento de las imágenes periodísticas como Hito Steyerl (2014), a la que debemos una poderosa reflexión sobre la manera en la que la parcialidad y la subjetividad se han convertido hoy, precisamente, en herramientas afiladas en manos de la ciudadanía.

Steyerl propone, en sus textos teóricos y en su obra práctica como creadora de videoensayos e instalaciones artísticas, la oposición entre lo que podríamos denominar las *imágenes de alto formato* y las *imágenes pobres*. Las primeras están caracterizadas por la precisión de sus huellas enunciativas, el uso de cámaras de alta definición y su transmisión mediante canales informativos pertenecientes a grandes corporaciones de comunicación. En oposición, defiende la existencia de las llamadas *imágenes pobres*, que están relacionadas tanto con los modos de captación y edición domésticos y los discursos críticos como con los ejercicios memorísticos de recuperación de la memoria histórica. Las *imágenes pobres* cumplen dos funciones: dar visibilidad a secciones de la ciudadanía silenciadas en los discursos normativos –idea que también se enlaza con la teoría estética del propio Rancière (2012)- y recuperar la presencia de las víctimas, de los desaparecidos y de los silenciados en conflictos pretéritos. Rompe así la idea de la imagen periodística como una suerte de “conexión directa con el presente” o de “inmediatez” para reivindicar también la función del *archivo*, o de un periodismo audiovisual entendido en tres tiempos: un pasado (silenciado, que debe recuperarse), un presente (en el que se juegan las acciones políticas concretas) y un futuro (que cada pieza audiovisual, en su mostración, configura y desarrolla). Del mismo modo, propone erosionar las barreras entre el periodismo convencional, el periodismo ciudadano y otros actantes culturales –especialmente museos, colectivos de artistas, filmotecas- para generar un nuevo estatuto de la imagen en el que se incorporen elementos ficcionales y todo tipo de lenguajes plásticos sin por ello renunciar al compromiso con la actualidad.

La reflexión de Steyerl hunde sus raíces en la obra plástica de autoras como Martha Rosler, que utilizaron las herramientas del fotoperiodismo de los sesenta y los setenta para reactivar y reactualizar sus mensajes al contraponerlos con la narrativa publicitaria (Davis, 2015). Del mismo modo, se relaciona con la práctica audiovisual de creadores como Harun Farocki, que en su pieza *Serious games* (2015) contraponía las imágenes de los videojuegos que los soldados norteamericanos utilizaban para preparar sus acciones militares en Irak con fragmentos de su trato con la población civil y el análisis audiovisual de sus maniobras bélicas.

Para Steyerl, el museo –y los casos de Rosler y Farocki nos parecen ejemplares- se convierte en un agente formador de opinión eminentemente periodística que participa en los flujos de opinión subvirtiendo y jugando –es decir, *montando* en la definición ya ofrecida de Didi-Huberman- aquellos materiales que las cadenas

internacionales ofrecen en sus informativos. Y lo hace, es necesario recordarlo, aceptando y aprovechándose de la figura subjetiva del *artista/periodista* que, en lugar de ofrecer una Verdad sin fisuras, acepta voluntariamente la falta de fundamentación de la misma en los mecanismos de la imagen y, a la contra, se vale de sus incompletudes discursivas.

### 3. Conclusiones

La trayectoria que hemos pretendido esbozar en las páginas anteriores es mucho más compleja y está insertada en el apasionante proceso de autonomía intelectual protagonizado por las sociedades occidentales en los últimos siglos y dirigido directamente hacia la emancipación de los sujetos. Es una historia punteada por la oscilación entre la razón y la irracionalidad, entre la fundamentación de la opinión en causas ancladas más allá de lo cognoscible y el vértigo del relativismo. Es, como hemos mostrado, una historia que atraviesa en primer lugar la duda por el lenguaje escrito y que, en un segundo tiempo, realiza el mismo mecanismo hacia su representación audiovisual.

El diálogo establecido entre filósofos y teóricos de la imagen a lo largo del siglo XX es, a la vez, espejo y disparador de las sacudidas sociales que marcaron las crisis de pensamiento y opinión. Si Heidegger defendió un lenguaje originario tras el que se esbozaba un proyecto racial, fue precisamente el descubrimiento de los campos del horror nacionalsocialistas lo que destruyó definitivamente nuestra creencia en la posibilidad de la imagen periodística para *contarlo/mostrarlo* todo. A partir de esta brecha, es posible trazar algunas divisiones que hemos desarrollado pero que creemos conveniente sintetizar para terminar nuestro artículo:

1) La división canónica entre *filosofía analítica* y *filosofía continental* propone dos relaciones diferentes con el lenguaje que generan, a su vez, dos maneras contrapuestas de relacionarse con lo que podemos entender por Verdad y lo que, consecuentemente, será la base de la actividad periodística. La primera, en tanto heredera de la tradición lógica formal, intentará depurar desde perspectivas cercanas al racionalismo, las conexiones entre lenguaje y realidad, dando por sentado que esa relación existe y buscando la manera de formalizarla y sistematizarla. La segunda, por el contrario, propone que los modos de conocimiento y nuestra relación con la Verdad –principalmente, debido a la deuda contraída con los *pensadores de la sospecha*– requiere de otras metodologías ensayísticas en las que, con mayor o menor graduación, se introduzcan elementos relativistas y no sistematizables desde el pensamiento científico más estricto.

2) En este segundo caso, la vieja lucha por los límites de la representación entre *iconoclastas* e *iconodulos* se ha vuelto a reactivar en la segunda mitad del siglo XX a partir de las relaciones entre Verdad, Hecho y Narración Audiovisual –tres vectores que son, en sí mismos, el corazón del periodismo audiovisual. Los primeros han generado un sistema normativo azaroso y sin una fundamentación concreta en nombre de diferentes parámetros éticos que no dejan de ser rasgos contextuales (como ya demostró el trabajo citado de Rancière), mientras que los segundos han optado por dejar de lado la posibilidad misma de la objetividad como presupuesto profesional del periodista o del historiador.

Lógicamente, llegados a este punto, nuestro artículo debe detenerse frente a las preguntas más acuciantes que atraviesan actualmente la reflexión teórica sobre el periodismo audiovisual: ¿Deberemos abandonar definitivamente la etiqueta de Verdad en nuestra praxis cotidiana? ¿Será un paso necesario para enriquecer los discursos, o por el contrario, nos llevará a una suerte de crispación mediática? ¿Forma parte el relativismo audiovisual de los mecanismos de control y de manipulación de la ciudadanía contemporánea, o por el contrario, como propone Hito Steyerl, es la herramienta privilegiada que permitirá continuar con el proceso emancipador? Son, sin duda, interrogantes de una gran urgencia en los que la filosofía tiene un lugar privilegiado para debatir con los teóricos del periodismo audiovisual.

#### 4. Referencias bibliográficas

- Arenas, Luis (2007): "El último expresionista". En Sánchez Durá, Nicolás (Ed.): *Cultura contra civilización. En torno a Wittgenstein*. Valencia: Pre-textos, pp. 81–102.
- Aristóteles (1982): *Lógica*. Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1990): *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Bunge, Mario (2013): *Pseudociencia e ideología*. Pamplona, Laetoli.
- Burch, Noel (1987): *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid, Cátedra.
- Català, Josep María (2016): *La gran espiral. Capitalismo y esquizofrenia*. Vitoria, Sans Soleil.
- Chillón, Albert (1998): "El «giro lingüístico» y su incidencia en el estudio de la comunicación periodística". *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, (22), 63–98.
- D'agostini, Franca (2000): *Analíticos y continentales: guía de la filosofía de los últimos treinta años*. Madrid, Cátedra.
- Darío Restrepo, Javier (2001): "La objetividad periodística: utopía y realidad". *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 74, 10–19.
- Davis, August Jordan (2015): "Remote control: from the theater of drones back to the living room war, Martha Rosler's 'House Beautiful: Bringing the War Home'". In *Woeful Weapons: Josep Renau & Martha Rosler Reacting to War*. Valencia: Ediciones del IVAM, pp. 120–195.
- De Beistegui, Miguel (2013): *Heidegger y lo político*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Del Rey Morató, Javier (1998): *El naufragio del periodismo en la era de la televisión: la industria del "infoentretenimiento" de Aristóteles a Walt Disney*. Madrid, Fragua.
- Deleuze, Gilles (1984): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (2012): *Contribución a la guerra en curso*. Madrid, Errata naturae.
- Didi-Huberman, Georges (2006): *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, Georges (2013a): "Cuando las imágenes tocan lo real". En Didi-Huberman, G. (Ed.): *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 8-16.
- Didi-Huberman, Georges (2013b): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado.
- Didi-Huberman, Georges (2014a): *Cortezas*. Santander, Shangrila.
- Didi-Huberman, Georges (2014b): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2015): *En la cuerda floja*. Santander, Shangrila.

- Eco, Umberto (1992): *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Eisenstein, Sergei (2001): *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona, Paidós.
- Espinoza Pino, Mario (2014): "Karl Marx, un periodista en la era del capital: apuntes para una investigación". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral Y Política*, 50, 107-122.
- Faye, Emmanuel (2009): *Heidegger: la introducción del nazismo en la filosofía (En torno a los seminarios inéditos de 1933-1935)*. Madrid, Akal.
- Freud, Sigmund (1966): *La Interpretación de los sueños*. Madrid, Alianza.
- Freud, Sigmund (1973): *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza.
- Freud, Sigmund (2007): *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza.
- Fusternau, Marc & MacAvoy, Leslie (2007): "Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in "The Thin Red Line". In Patterson, Hannah (Ed.): *The Cinema of Terrence Malick*. London, Wallflower.
- Gil, Juan Carlos (2004): "Marx y La Prensa Elementos Para Una Crítica De La Comunicación". *Redes.com*, 1, 169-180.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2011): *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Santander, Shangrila.
- Gordillo, Inmaculada (2009): *Manual de narrativa televisiva*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Heidegger, Martin (1994): "La cosa". En *Conferencias y artículos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 143-159.
- Heidegger, Martin (1995): *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin (1999): *El concepto de tiempo*. Madrid, Trotta.
- Heidegger, Martin (2000): *Carta sobre el humanismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin (2001): *Introducción a la metafísica*. Barcelona, Gedisa.
- Heidegger, Martin (2004): *Lógica: La pregunta por la verdad*. Madrid, Alianza.
- Heidegger, Martin (2005): *¿Qué significa pensar?* Madrid, Trotta.
- Heidegger, Martin (2009): *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta.
- Heidegger, Martin (2015): *Cuadernos negros (1931-1938)*. Madrid, Trotta.
- Jones, Ernst (1970): *Vida y obra de Sigmund Freud*. Barcelona, Anagrama.
- Jost, Andre, & Gaudreault, François (1995): *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona, Paidós.
- Lacan, Jacques (1988): "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis". En *Escritos (Tomo I)*. México, Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (1991): *El seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires, Paidós.
- Lacoue-Labarthe, Phillip (2007): *Heidegger. La política del poema*. Madrid, Trotta.
- Lanzmann, Claude (2011): *La liebre de la Patagonia*. Barcelona, Seix Barral.
- Lévinas, Emmanuel (2000): *De la existencia al existente*. Madrid, Arena Libros.
- Leyte, Arturo (2005): *Heidegger*. Madrid, Alianza Editorial.
- Lipovetsky, Gilles, & Serroy, Jean (2009): *La Pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama.
- Marín, Carles (2006): *Periodismo audiovisual: Información, entretenimiento y tecnologías multimedia*. Barcelona, Síntesis.
- Marques Ramírez, Mario (2009): "Retórica y periodismo: unas relaciones muy objetivas". *RUTA: Revista Universitària de Treballs Acadèmics*, 2, 1-42.
- Marzal Felici, Javier, & Gómez Tarín, Francisco Javier (2005): "Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico". *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo* (CD-Rom).
- Matilla, Miguel (2010): "Opinión pública, perezas privadas. Una nota sobre la crítica de Nietzsche a la prensa". *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 70, 1-10.
- Merrill, John Calhoun (1994): *Legacy of wisdom great thinkers and journalism*. Ames: Iowa State University Press
- Metz, Christian (2001): *El Significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona,

Paidós.

- Metz, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Mitry, Jean (1991): *La semiología en tela de juicio*. Madrid, Akal.
- Molinuevo, Jose Luis (1998): *El Espacio político del arte : arte e historia en Heidegger*. Madrid, Tecnos.
- Núñez García-Cuerva, María (2000): "La prensa en el tercer Reich: la información, prisionera del nazismo". *Revista Latina de Comunicación Social*, 34, 1–9.
- Packer, Sharon (2007): *Movies and the modern psyche*. London, Praeger.
- Palao Errando, Jose Antonio (2004): *La Profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- Palao Errando, Jose Antonio (2015): "La enunciación compleja: hermenéutica, semiótica y política en el siglo XXI. El caso de Podemos". *#Comunicambio*, 1.
- Panh, Rithy (2013): *La eliminación*. Barcelona, Anagrama.
- Parra Pujante, Antonio (2012a): "La ciencia documental como garantía de la verdad periodística". *Anales de Documentación: Revista de Biblioteconomía y Documentación*, 15, 1–12.
- Parra Pujante, Antonio (2012b): "La lógica periodística en sentido epistemológico". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18 (2), 891–906. Madrid, Ediciones Complutense.
- Parrondo, Eva (2003): "André Bazin, ¿un teórico del horror?". *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, 14, 41–46.
- Pasolini, Pier Paolo, & Rohmer, Eric (1970): *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama.
- Paul Janz, Curt (1988): *Friedrich Nietzsche. 1. Infancia y juventud*. Madrid: Alianza Editorial.
- Plantinga, Carl (1997): "Rhetoric and Representation in Nonfiction Film". *Film Quarterly*, Vol. 53. New York, Cambridge University Press.
- Pöttker, Horst (1998): "Journalismus unter Goebbels. Über die Kraft der Radioreportage". *Zeitschrift Für Literaturwissenschaft Und Linguistik*, 111, 57–76.
- Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado. Ellago ensayo* (Vol. 1ª). Pontevedra, Ellago Ediciones.
- Rancière, Jacques (2011): *El destino de las imágenes*. Pontevedra, Politopías.
- Rancière, Jacques (2012): *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Clave Intelectual.
- Revert Gomis, Jordi (2016): "Filming the face of death: representations of the perpetrators in S-21, la machine de mort Khmère rouge and The Act of Killing". *Communication & Society*, 29 (2), 101–113.
- Rodríguez, Ramón (2006): *Heidegger y la crisis de la época moderna*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Rodríguez Borges, Rodrigo (1998): "La objetividad periodística, un mito persistente". *Revista Latina de Comunicación Social*, 2 (1), 1–6.
- Rodríguez Serrano, Aarón (2015a): *Espejos en Auschwitz. Apuntes sobre cine y holocausto*. Santander, Shangrila.
- Rodríguez Serrano, Aarón (2015b): "La Cinefilia 2.0 y el frameo: apuntes teóricos sobre el collage visual en la Nueva Crítica cinematográfica". *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 10.
- Steyerl, Hito (2014): *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Struk, Janina (2004): *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence*. New York, I.B. Tauris.
- Trawney, Peter (2015): *Heidegger y el mito de la conspiración mundial de los judíos*. Barcelona, Herder.
- Tuchman, Gaye (1999): "La Objetividad como ritual estratégico: Un Análisis de las

- nociones de objetividad de los periodistas". *Cuadernos de Información y Comunicación*, (4), 199–217.
- Tugendhat, Ernst (2003): *Introducción a la filosofía analítica*. Barcelona, Gedisa.
- Vidal Estévez, Manuel (2015): *Theo Angelopoulos*. Madrid, Cátedra.
- Wajcman, Gerard (2001): *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Wiesel, Elie (1985): *Against the Silence: The Voice and Vision of Elie Wiesel*. New York, Holocaust Library.
- Xolocotzi, Ángel, & Tamayo, Luis (2012): *Los demonios de Heidegger: Eros y manía en el maestro de la Selva Negra*. Madrid, Trotta.
- Yiago, Wang (2007): "Essence Reality of Journalism and Aristotle's Argument about Reality". *Journal of International Communication*, 10.
- Zumalde, Imanol (2006): *La Materialidad de la forma filmica: crítica de la (sin)razón postestructuralista*. Bilbao, Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua.
- Zumalde, Imanol (2011): *La Experiencia filmica: cine, pensamiento y emoción*. Madrid, Cátedra.
- Zunzunegui, Santos (2002): "Tanatorios de la visión". *Boletín Hispano Helvético*, 0, 117–138.
- 

Aarón Rodríguez Serrano es profesor de *Narrativa Audiovisual* (Grado en Periodismo) en la Universitat Jaume I (Castellón de La Plana). Doctor en Comunicación Audiovisual y Graduado en Filosofía, ha publicado medio centenar de artículos en diferentes revistas académicas, así como diferentes libros en editoriales especializadas como *Espejos en Auschwitz: Apuntes sobre cine y Holocausto* (Editorial Shangrila, 2015) o *Guía para ver y analizar Melancolía de Lars von Trier* (Editorial Nau Llibres, 2016). Es miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine y de la Asociación de Análisis Textual *Trama&Fondo*. Colabora como crítico cultural en diferentes publicaciones como *Diario16*, *Cine Divergente* o *Miradas de cine*.