

Más allá de los márgenes: sobre el potencial ético-político del “fuera de campo” para repensar la narrativa periodística audiovisual

Ernesto Joaquín Suárez-Ruiz^{1,2}

Recibido: 31 de mayo de 2020 / Aceptado: 18 de abril de 2021

Resumen. En este artículo se analiza la posibilidad de hallar en una particular herramienta del lenguaje audiovisual, el “fuera de campo”, características compositivas que podrían favorecer la producción de narrativas periodísticas en las que el aspecto ético-político de lo representado sea priorizado ante el estético. Dichas características resultan especialmente relevantes en un contexto en el cual el paradigma de la post-verdad en los medios masivos de comunicación parece haber llegado para quedarse. Para ello, en primer lugar, se analizará la definición que el documentalista y teórico del audiovisual, Jean-Louis Comolli, realiza del fuera de campo y, en segundo lugar, se la ejemplificará a través de las estrategias narrativas y compositivas de *Agarrando pueblo* (1978), documental realizado por Carlos Mayolo y Luis Ospina.

Palabras clave: narrativa periodística; representación audiovisual; fuera de campo; posverdad; ethos periodístico.

[en] Beyond the margins: rethinking the ethical-political role of the “offscreen” in the audio-visual journalistic narrative

Abstract. This article analyzes the possibility of finding compositional characteristics in a particular audiovisual language tool, the “offscreen”, that could favour the production of journalistic narratives in which the ethical-political aspect of what is represented is prioritized over the aesthetic one. These characteristics are especially relevant in a context in which the post-truth paradigm in the mass media seems to have come to stay. To do this, first, I will analyze the definition that the documentary filmmaker and thinker, Jean-Louis Comolli, makes of the offscreen and, secondly, I will exemplify it through the narrative and compositional strategies of *Agarrando pueblo* (1978), documentary made by Carlos Mayolo and Luis Ospina.

Keywords: journalistic narrative; audiovisual representation; offscreen; post-truth; journalistic ethos.

Sumario. 1. Introducción 2. El fuera de campo según Jean-Louis Comolli 3. “Pornomiseria”: el fuera de campo como ideal normativo 4. La narrativa periodística audiovisual en la era de la posverdad 5. Conclusiones 6. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Suárez-Ruiz, E. (2021). Más allá de los márgenes: sobre el potencial ético-político del “fuera de campo” para repensar la narrativa periodística audiovisual. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 27(2), 663-672. <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.69888>

1. Introducción

¿Cuál es la razón que subyace a la dificultad de representar la realidad social?, ¿de qué manera sería posible retratarla sin perder parte de su complejidad en el proceso?, ¿acaso es posible acceder a un registro libre de influencias externas y objetivo de ella? Este es el tipo de preguntas recurrentes que surgen a la hora de pensar cuál es la narrativa periodística más apropiada para representar la realidad social. En la actualidad, con la consolidación de la era digital, esta investigación se topa con nuevos tópicos que complican aún más su estudio, me refiero a lo que desde ámbitos

como la sociología, la teoría de medios y la filosofía política se ha dado en llamar “posverdad”³. Tal como mencionan numerosos autores, el nuevo escenario planteado por este fenómeno evidencia que no sólo las formas de representación (Carlson, 2018), sino el *ethos* periodístico en sí mismo (Lăzăroiu, 2018), es decir, la idea de normatividad –de lo correcto y lo incorrecto– (Waisbord, 2018) que se posee al interior de la disciplina, precisa ser repensada.

De hecho, los dos extremos del *ethos* periodístico, ante el establecimiento de la posverdad, evidencian hoy más que nunca su ineficacia. Por un lado, uno de los extremos estaría representado por la perspectiva

¹ Universidad Nacional de La Plata, Universidad de Buenos Aires y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (Argentina).
E-mail: ernestojoaquinsuarez@gmail.com

² El autor agradece al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y a la Universidad Nacional de La Plata por el apoyo financiero.

³ Cabe resaltar que si bien se trata de un término actualmente en boga, los orígenes filosóficos de la discusión se remontan no sólo a filósofos posmodernos como Gianni Vattimo (1990 [1989]), sino incluso a los debates entre el Sócrates de Platón y los sofistas (p. ej., McIntyre, 2018: 6; Fuller, 2018).

más tradicional de la representación periodística, esto es, aquella que supone que es posible retratar la realidad de manera objetiva sin que la influencia de las múltiples condiciones externas (convicciones personales, poder político de turno, financiación, etc.) condicione dicha representación. Este ideal normativo en el periodismo ya ha sido criticado por cuantiosos investigadores (p. ej., Zelizer, 2004; Broersma, 2010), explicitándose incluso que, a pesar de las múltiples soluciones que se han propuesto para garantizar la fiabilidad de los hechos, resultan insuficientes ante los desafíos de la comunicación en la cultura digital de la actualidad (Mihailidis & Viotta, 2017). Por otro lado, el extremo opuesto suele suponer que, siendo la verdad objetiva inalcanzable (si no inexistente), cada periodista es inevitablemente “militante” de una interpretación particular de la realidad, se haga o no cargo de ello. El problema de esta vía es el de caer en un relativismo desmedido que, paradójicamente, habría contribuido a la emergencia y apropiación de las características de la “posverdad” por parte de los sectores más conservadores de la sociedad (McIntyre, 2018; Foroughi et al, 2019). De hecho, según se argumentará más adelante, es posible hipotetizar que uno de los orígenes de la posverdad como fenómeno extendido ha sido el énfasis relativista de algunas perspectivas teóricas identificadas con el lado más progresista del espectro político.

A la hora de hallar el modo adecuado de representar la realidad social, uno de los principales problemas que surgen de la basculación constante entre estos dos extremos del *ethos* periodístico, es el hecho de que el sector de la sociedad más perjudicado termina siendo el menos favorecido a nivel socio-económico. Esto es, desde el extremo tradicionalista se tiende a suponer que una representación explícita de la marginalidad permitiría evidenciar la urgencia en la que vive dicho sector. No obstante, tal como argumentaré a lo largo del artículo, en la era de la posverdad los “hechos objetivos” merecen una sospecha similar a la que se posee con los datos dudosos, dado que, dependiendo del contexto en el que se distribuyan, muestran ser manipulables a través de interpretaciones que, en última instancia, contribuyen con la perpetuación de las desigualdades sociales. Desde el otro extremo, sumado al hecho de que habría favorecido la legitimación del paradigma posverídico, la estrategia tras el *ethos* periodístico relativista es efectiva sólo cuando la interpretación por la que se milita es la políticamente dominante, ya que, de otro modo, corre el riesgo de quedar reducida a una interpretación entre tantas otras que se hallan basadas en intereses particulares. De allí que, un punto particularmente complejo a elucidar en la era de la posverdad es el cómo representar periodísticamente las desigualdades socio-económicas sin que ello implique caer en una visión ingenua del vínculo entre representación y realidad, ni en un relativismo exagerado.

A pesar del complejo panorama expuesto, en la actualidad existen investigaciones que ofrecen un punto de vista esperanzador. Por ejemplo, más allá de

la aparente omnipresencia de la posverdad, estudios recientes afirman que existen estrategias efectivas a la hora de favorecer en los consumidores de noticias ciertas habilidades críticas (p. ej., Cook et al, 2017; Roozenbeek & van der Linden 2018, 2019). A su vez, desde los estudios vinculados con las narrativas periodísticas se afirma que es posible estimular cierto compromiso moral (Ettema & Glasser, 1988) e incluso político (Bennett & Edelman, 1985) a través de la forma narrativa en la que se inscribe la información.

Teniendo en vista este contexto, en el artículo en cuestión me focalizaré en un tipo de representación no muy trabajado en lo que refiere a su articulación para con las narrativas periodísticas y el *ethos* periodístico, a saber, la representación audiovisual. Para ello, a contracorriente de la vertiginosidad del flujo constante de nueva información y en sintonía con la investigación propia del “periodismo lento” (*slow journalism*) (Le Masurier, 2015), analizaré dos puntos de vista teóricos del audiovisual provenientes de los años 70. Más allá de su relativa antigüedad, sostendré que, a la luz del asentamiento del paradigma posverídico, ambos enfoques demuestran haber adquirido una nueva vigencia a la hora de buscar estrategias que favorezcan una visión crítica de la representación de la realidad social, tanto a nivel ético como político, en la composición de una narrativa periodística audiovisual.

En primer lugar, partiré de las reflexiones de un documentalista que perteneció a la corriente cinematográfica francesa de la *nouvelle vague*. Me refiero a Jean-Louis Comolli y, particularmente, a su original caracterización del rol del “fuera de campo” en la gestación de una representación. En el segundo apartado abordaré un manifiesto audiovisual llamado *Agarrando pueblo* (1978), especialmente a partir de la reflexión de sus autores, Carlos Mayolo y Luis Ospina, en torno a la noción de *pornomiseria* (1977). Los desarrollos de los colombianos permitirán ejemplificar por qué el fuera de campo puede ser concebido no sólo como una herramienta técnica, sino como un ideal normativo con implicancias que son tanto estéticas como éticas y políticas. Finalmente, en el tercer apartado, luego de analizar algunos aspectos clave de la “posverdad”, retomaré lo expuesto en las dos secciones anteriores para así desarrollar por qué el fuera de campo podría pensarse como un recurso compositivo fundamental para las narrativas periodísticas audiovisuales que buscan hacer frente a las características del paradigma posverídico de la información.

2. El fuera de campo según Jean-Louis Comolli

Desde sus primeros ensayos en *Cahiers du cinéma* a principios de los años 70, la teoría cinematográfica de Jean-Louis Comolli estuvo marcada por la “teoría del aparato de base”. En términos generales, dicho enfoque habría tenido su origen en la perspectiva filosófica y marxista del pensador francés

Louis Althusser (2003 [1970]). En lo que respecta a la reflexión cinematográfica propiamente dicha, el intelectual pionero en la formulación de la “teoría del aparato” fue Jean-Louis Baudry (1970), también ensayista de los *Cahiers*. Según dicha teoría, el cine se comprende como un dispositivo dentro del cual todas y cada una de sus partes es productora de sentido. Es decir, aspectos como el encuadre y la composición no deben ser pensados como componentes técnicos neutros, ya que añaden en la representación una carga semántica que no se reduce a lo encuadrado. A través de dicha carga semántica, y suponiendo el punto de vista del materialismo histórico⁴, los aspectos técnicos del cine también pueden comprenderse como productores de “ideología”, es decir, en tanto transmisores de una concepción particular del mundo que se presenta como la legítima por ser la dominante (Baudry, 1986).

En un primer momento, el punto de partida teórico de Comolli fue similar al de Baudry (Comolli, 1990 [1971]). No obstante, en sus desarrollos posteriores, el discurso teórico del documentalista francés migraría hacia un enfoque más contemporáneo, haciendo hincapié en el concepto “espectáculo”. De este modo, su reflexión desplazaría el acento puesto en la terminología neomarxista althusseriana (centrada en el concepto de “ideología”), priorizando de allí en más el enfoque de Guy Debord, un pensador y activista muy influyente en el “mayo francés” de 1968.

El punto de vista teórico debordiano era también neomarxista, pero su énfasis reflexivo estaba puesto en la influencia que los medios masivos de comunicación poseerían en la “lucha de clases”. El término “espectáculo” adquiere un sentido técnico en sus escritos. No refiere sólo a aquel espacio donde se lleva a cabo una representación artística, sino que señala un problema mayúsculo para la filosofía marxista: en el estadio del capitalismo avanzado, la superestructura que Marx comprendía como dependiente de relaciones de producción subyacentes, ya habría logrado ocultar por completo su estructura, impidiendo diferenciar de manera clara la realidad del simulacro (Debord, 1994 [1967]: 8). Es decir, en la era de los medios masivos la superestructura se habría fortalecido lo suficiente como para camuflar por completo la estructura inequitativa subyacente, quedando oculta bajo un manto de espectacularización cerrado sobre sí mismo.

Tanto en sus primeros ensayos como en los más recientes, el documentalista toma el enfoque debordiano como punto de partida. Los medios masivos actuales, en la mayoría de los casos, no funcionan sino como cómplices de un proceso de espectacularización continuo. Aún más, en la era en la que las pantallas copan todos los ámbitos sociales, cada vez se hace más difícil hallar algo de realidad que no haya sido cooptada por dicho proceso. En sus palabras:

(...) hemos pasado de “la sociedad del espectáculo” (Guy Debord) a la sociedad cómo espectáculo, después, mejor aún, de la realidad como espectáculo (momento moderno) al espectáculo como única realidad creíble (momento hipermoderno). (...) La sociedad mediática en la que estamos insertos ya no se propone más mediatizar las relaciones de los seres y de las cosas mediante representaciones; se ha enriquecido respecto de la ya antigua “sociedad del espectáculo”: ahora relaciona representaciones entre sí, mediatiza lo mediatizado. (Comolli, 2007: 175-200)

Guiándonos por esta cita, podría suponerse que la perspectiva comolliana es tan o más pesimista que la de Guy Debord. Según las categorías de Umberto Eco (1984), Comolli podría ser definido como un “apocalíptico” en toda regla. No obstante, aunque el ensayista sostiene que la espectacularización generada por los medios actuales –“momento hipermoderno”– agrava aún más el panorama que había sido expuesto por Debord –“momento moderno”–, asevera que aún perdura un aspecto en los medios de representación que escapa de la perpetuación de dicho proceso. Forma parte del lenguaje audiovisual y su origen estaría en el prístino dispositivo cinematográfico. Se trata, más específicamente, de una herramienta compositiva, a saber, el “fuera de campo”: ese aspecto del lenguaje audiovisual que excede a los límites de lo representado en el interior del cuadro pero que, no obstante, suma sentido a la narración⁵. Según Comolli, esta herramienta dista de ser un mero vacío o un artificio técnico más, por el hecho de que habilita el acceso a un territorio simbólico ajeno al proceso de espectacularización y surge del “impaciente y muy humano deseo de recuperar imaginariamente lo que escapa y huye, esa realidad que se esconde” (Comolli, 2007: 368).

Mientras que el enfoque debordiano, al no poder admitir otra salida que la de una inexorable espectacularización de todo lo real quedaba arrinconado en una visión fatalista de la mediatización de las sociedades contemporáneas, el documentalista francés ve en el fuera de campo una vía estratégica de representación, a través de la cual sería posible hallar modos de retratar la realidad sin que eso signifique perderla en el proceso:

Por doquier se cierne la sospecha de una borradura de lo real, y como parece crucial y urgente retener algo de él antes de que desaparezca por completo, se solicita paradójicamente la intervención del cine, ese mismo cine que, lo sabemos, fue uno de los vectores de esa borradura (...). La paradoja es solo aparente, al mismo tiempo que contribuía a la espectacularización del mundo, el cine congregaba fuerzas opuestas al espectáculo (...) que conducen a implicar al espectador y reactivar sus proyecciones imaginarias. (Comolli, 2010: 128)

⁴ Otros pensadores vinculados con dicha teoría fueron, por ejemplo, Christian Metz y Edgar Morin,

⁵ Para caracterizar el fuera de campo, en este artículo me centraré exclusivamente en el enfoque de Jean-Louis Comolli. Para ahondar en otras perspectivas sobre el tópico véase, por ejemplo, Oudart, 1969; Bordwell, 2008: 187.

Fiel a los ideales de la época revolucionaria en la que realizaba sus primeros ensayos (“*l’imagination au pouvoir*”, por ejemplo), Comolli ve en la “imaginación” fomentada por el fuera de campo aquella capacidad que permite ir más allá de lo que se nos presenta como un hecho obvio, como algo dado, y nos posibilita considerar otras posibilidades. Ahora bien, más allá de que se acepte ver en el fuera de campo una herramienta audiovisual enriquecedora en la representación de la realidad social ¿Por qué el énfasis de Comolli en el cine por sobre la relevancia que podrían tener, por ejemplo, medios de comunicación más actuales? Justamente, porque el “cine” representa en el discurso del documentalista francés el lugar originario desde el cual es posible desarrollar una genealogía de dicha herramienta, de los modos en que surgió y evolucionó el fuera de campo, con el fin de comprender en profundidad cuál podría ser su aporte actual⁶.

Según el planteo comolliano, el fuera de campo muestra ser una herramienta compositiva que puede favorecer en el espectador la capacidad de dar cuenta de que la realidad no se reduce a lo visible. Esto es, le permite intuir y/o reflexionar sobre el hecho de que el espectáculo es sólo la representación de la realidad y no la realidad en sí misma. Así, el rol del fuera de campo no es únicamente estético, dado que, al permitirle a los espectadores tomar conciencia de que la espesura de la realidad no se agota en lo encuadrado sino que aún permanece una dimensión del sentido que se escapa más allá de los bordes, evidencia ser también un instrumento del lenguaje audiovisual con potenciales implicancias ético-políticas. De allí que, siguiendo a Comolli, esta herramienta pueda pensarse, más que como un artificio técnico, como un “ideal normativo” que debería guiar la composición de cualquier representación audiovisual que se quiera crítica del *status quo*:

En el cine se trata de mostrar, contra el espectáculo, que el mundo no es “omnivisible”, que ver es ver más allá del encuadre, ver que hay un fuera de campo que no está encuadrado. El fuera de campo no es únicamente lo que el encuadre oculta al mostrar, es todo lo que se mantiene al margen de la posibilidad de ver, al margen del lugar del espectador, lo que no constituye imagen (y por lo tanto no hace espectáculo), el fuera de campo de toda imagen. (Comolli, 2010: 127)

El fuera de campo, por tal, puede pensarse como una herramienta compositiva con la potencialidad de favorecer dos tipos distintos de atención en una narración audiovisual. Retomando un desarrollo anterior (Suárez-Ruiz, 2017), estos dos tipos podrían ser clasificados como, por un lado, una “atención centrípeta”, es decir, aquella que favorece una aten-

ción concentrada en el encuadre y, por otro lado, una “atención centrífuga”, esto es, aquella en la cual el énfasis del lenguaje audiovisual está puesto en explicitar las limitaciones de la representación, particularmente a través del rol compositivo del fuera de campo. Este último podría pensarse como el modo de representación más adecuado para gestar una narrativa en la cual se priorice la dimensión ético-política por sobre la puramente espectacular. Entonces, si se tiene en cuenta el hincapié que hace Comolli en la comprensión del fuera de campo no sólo como una herramienta técnica sino como un aspecto del audiovisual de relevancia ética y política, el tipo de atención “centrífuga” podría entenderse también como un “ideal normativo” que permitiría guiar la percepción del espectador más allá de los límites, no sólo del encuadre sino también de la representación en general.

Resumiendo hasta aquí, Comolli ofrece en sus ensayos una original interpretación de las posibilidades ofrecidas por el lenguaje audiovisual a la hora de representar la realidad, de modo tal que pueda favorecer una visión crítica de las limitaciones en la representación. Ahora bien, es menester buscar un ejemplo concreto de cómo esta herramienta compositiva puede ser utilizada en la generación de una narración audiovisual crítica, así como también que permita evidenciar por qué puede entenderse no sólo como un aspecto estético del lenguaje audiovisual, sino también como un “ideal normativo”. Para ello, en el próximo apartado expondré las bases teóricas del documental *Agarrando pueblo*, desarrollado por los cineastas colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina.

3. “Pornomiseria”: el fuera de campo como ideal normativo

La idea originaria de *Agarrando pueblo*⁷ surge de la crítica a una tendencia muy común entre periodistas y cineastas colombianos de mediados de los 70, la cual se caracterizaba por una representación efectista de la situación social de la Cali de entonces. Según denunciaban Mayolo y Ospina, dicha tendencia consistía en retratar personas viviendo en condiciones de indigencia para luego abastecer con esas imágenes la demanda del mercado audiovisual internacional respecto del cómo eran las condiciones de vida en los “países subdesarrollados”. Es decir, tras el auge del “cine miserabilista” (Mayolo & Ospina, 1977) se había afianzado, por un lado, el afán de obtener reconocimiento y lucro por parte de los realizadores y, por otro lado, un circuito de consumo en Europa y Estados Unidos. Por lo que, una vez establecido ese contexto, mientras más deplorables fuesen las condiciones de vida del retratado, mientras más impactante era lo representado, mayor atracción generaría en los públicos del primer mun-

⁶ De hecho, dada esta cualidad perenne del dispositivo cinematográfico, especialistas en la teoría de Jean-Louis Comolli como Eduardo Russo (2016: 203), argumentan que, muy lejos de desaparecer por completo, actualmente está aconteciendo una “reinención del cine y su espectador”.

⁷ “Agarrar pueblo” es una expresión colombiana que significa algo similar a “embaucar gente”.

do y, en consecuencia, mayores beneficios obtendría el realizador.

Agarrando pueblo comienza como un *making of* de la producción de un documental de bajo presupuesto, protagonizado por un grupo de realizadores audiovisuales que recorren las calles colombianas en busca de infortunados. Como si se tratase de mercenarios de la imagen que simplemente filman lo que les interesa para luego escapar sin más, desde niños pequeños abandonados en plena calle hasta individuos al borde de la locura, ninguno de ellos escapa del etiquetamiento de *outsider* (Becker, 2009 [1963]) propio de la mira de esos “vampiros de la pobreza”⁸. Los documentalistas oportunistas en cuestión no son sino Ospina y Mayolo, interpretando de manera hiperbólica el rol de aquellos a quienes critican. Es recién hacia el final cuando mediante el efecto de un distanciamiento brechtiano inusual para el cine latinoamericano de la época (Rosas, 2019), se explicita que la puesta en escena de todo el film no había sido sino una parodia del modo de representación miserabilista.

Si bien mediante este rápido resumen la premisa parece muy simple, la profundidad crítica del registro paródico va más allá de la actitud burlesca y jocosa. Tal como se expresa en sus diarios de viaje y la correspondencia que compartían entre sí (Ospina, 2007), los autores muestran haber comprendido que si pretendían denunciar las paradojas de la denuncia social miserabilista, no debían continuar con la misma apelación a la realidad tal y como lo hacían esos realizadores, sino que precisaban hallar un nuevo lenguaje que les permitiese expandir la complejidad de la representación y, a partir de ahí, de la realidad en sí misma. De allí que hayan optado por la parodia, dado que a través de una puesta en escena irónica ellos mismos podían encarnar y sacar a la luz la degradación social que se ocultaba tras la representación políticamente correcta del miserabilismo. Es decir, en términos debordianos, los documentalistas buscaban estrategias que les permitiesen retratar las desigualdades de la sociedad colombiana sin caer, tal como venía sucediendo entre sus colegas, en la espectacularización de la pobreza. Entonces, el estilo paródico del film habría sido elegido por los documentalistas para plasmar no solamente una denuncia de las condiciones socio-económicas colombianas sino también, y ante todo, una crítica de los lugares comunes que las representaciones audiovisuales del momento replicaban como una norma incuestionable.

Junto al audiovisual, los autores publicaron un breve manifiesto en el que explicitaban que la puesta en escena irónica tenía la finalidad de, justamente, sacar a la luz lo que se escondía tras el lenguaje audiovisual de la *pornomiseria*. Respecto de esa suerte de *pathos express* que suscitaba el miserabilismo entre los consumidores de los países desarrollados, los do-

cumentalistas afirmaban: “(...) la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, (...) la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoverse y tranquilizarse” (Mayolo & Ospina, 1977). El cine miserabilista, concebido hasta entonces como lo políticamente correcto, había terminado por convertir la denuncia social en producto de consumo y exculpación de los países europeos.

Por tal, el problema con la “pornomiseria” no era solamente la producción y distribución de la espectacularización de la pobreza, sino que la forma de representación audiovisual que predominaba en ella desvanecía de por sí toda posibilidad de denuncia social. El sentimiento de empatía y compasión por parte de los espectadores europeos sería tan duradero como el metraje del documental miserabilista. Estas limitaciones no son exclusivas de la representación audiovisual colombiana de los años 70. Por ejemplo, en relación con un film con una puesta en escena similar, la especialista en ciencias de la comunicación, Lilie Chouliaraki, afirma:

(...) se trata de una estética que prioriza los sentimientos por sobre los hechos. Los espectadores no necesitan ser convencidos mediante pruebas o argumentos; es suficiente que nos sintamos conmovidos y obligados por el espectáculo del sufrimiento. Sin embargo, este puro sentimentalismo (...), cuando no se combina con una propuesta específica para la acción, reduce su atractivo moral al mero consumo de emociones en el enorme mercado del sufrimiento mundial⁹. (2008: 841)

El distanciamiento intelectual logrado por Ospina y Mayolo, entonces, permite evidenciar un problema que no se limita al de la “pornomiseria” que abundaba entre los realizadores audiovisuales de Cali. Los documentalistas, con su registro paródico, habrían hallado la manera de sacar a la luz al “hombre tras la cámara”, aquel que retrataba una y otra vez lo que se esperaba como el formato de denuncia audiovisual estándar proveniente del “tercer mundo”. De modo que, el que a primera vista parecía ser un *mockumentary* (Campbell, 2007) muestra ser, más bien, un meta-documental que logra poner en primer plano a quienes se ocultaban en el fuera de campo: los mercenarios de la imagen miserabilista, quienes más que explicitar situaciones de injusticia social terminaban por estereotiparla y mercantilarla.

Así, el giro brechtiano de 180° en la representación audiovisual de *Agarrando pueblo* devela un doble discurso (López, 2010), la inconsistencia anquilosada en la representación “crítica” de toda una tropa de realizadores biempensantes que siendo acrílicos con su modo de representar terminaban siendo acrílicos también con la realidad social. Tal como se-

⁸ Este es el título con el que se tradujo el film tanto en Estados Unidos (*The Vampires of Poverty*) como en Francia (*Les Vampires de la Misère*).

⁹ Las citas seguidas de un asterisco (*) indicarán que la traducción es propia.

ñala el teórico del documental Bill Nichols, el efecto de extrañamiento en la representación puede entenderse como “la estrategia de distanciar a los espectadores de la identificación emocional y aumentar el compromiso con una perspectiva social más amplia” (Nichols, 2010). De modo que, contra el reduccionismo del sentimentalismo, el cual corre el riesgo de convertirse en una exculpación más que en una toma de conciencia, el distanciamiento que genera la parodia permite señalar que el sentido de la realidad excede por mucho los límites de toda representación.

En resumen, la profundidad en la crítica de los cineastas colombianos demuestra que su film puede caracterizarse como un manifiesto en sí mismo, es decir, se trata de una declaración de principios que fue formulada a través del lenguaje audiovisual, buscando explicitar un particular tipo de responsabilidad estética en la representación de la realidad social. Siguiendo a Dalmazzo y Pulgar (2018: 89), “el término pornomiseria impone límites ético-políticos a una estética de la marginalidad, y opera como una clave epistémica determinante al prevenir contra toda tentativa de codificar y cosificar morbosa, espectacular o mercantilmente la vida de los márgenes”.

Entonces, en sintonía con la búsqueda de una “estética de la marginalidad” que contemple también la dimensión ético-política de lo representado, es menester ahora desarrollar una articulación de la visión crítica plasmada por Ospina y Mayolo para con las reflexiones de Jean-Louis Comolli.

En términos comollianos, el enfoque miserabilista, en el mismo momento que representa la realidad social también la espectaculariza, reduce su complejidad a la de una mercancía circunscripta a un consumo estético y a un sentimentalismo que no termina de comprometer al espectador con la situación concreta. Los estereotipos se imponen sobre cualquier otra posibilidad de sentido. Mediante este etiquetamiento, no sólo se gesta un empobrecimiento en la representación de las desigualdades sociales, sino que se termina por eximir a los espectadores de comprometerse con dichas condiciones político-sociales. Por tal, el problema principal del espectáculo miserabilista es que circunscribe la realidad social a lo que se ve y se siente en lo que dura el audiovisual, prioriza lo que más arriba he denominado como “atención centrípeta” en la composición de la narrativa. Si la representación favorece la sensación de que no hay otro aspecto de la realidad que la que se muestra en la estereotipia de la miseria, entonces la realidad misma se inmoviliza, ya no sólo la representación de ella. Es por esta razón, podría especularse, que los directores habrían optado por el registro paródico, dado que les permitía evidenciar una tendencia estética que perpetuaba, de manera subyacente y bajo un manto de corrección política, problemas de tipo ético-políticos¹⁰.

¹⁰ Una crítica posible al examen de *Agarrando pueblo* desarrollado en esta sección es que no se ha realizado una exploración en detalle de cómo ha sido utilizado el lenguaje audiovisual, lo cual representa una metodología tradicional en el análisis fílmico. Por ejemplo, faltaría un estudio detallado de la planificación y/o del montaje del do-

Ahora bien, aunque la modalidad que los cineastas colombianos hallaron para resaltar los inconvenientes de la “pornomiseria” fue la parodia, esta estrategia podría comprenderse como una de las tantas formas en las que se prioriza, a la luz del enfoque comolliano, el fuera de campo por sobre los límites del encuadre. En otros términos, el documental de Mayolo y Ospina permite ejemplificar que el concepto “fuera de campo” no se limita a una técnica del dispositivo “cine”, sino que señala un vínculo particular para con lo representado a la hora de componer las dimensiones de sentido de una narrativa audiovisual. Tal como argumenté en la sección anterior, el fuera de campo es, ante todo, un “ideal normativo” que atraviesa por completo la conformación de una narración que se pretenda crítica de la realidad social. Mediante dicho ideal sería posible favorecer una composición en la cual dicha narrativa evite circunscribir la atención del espectador a la representación, lo cual favorece el supuesto de la misma en tanto algo neutro y aporético, y la dirija más allá de lo visible, priorizando así una complejidad mayor de sentido¹¹.

En el siguiente apartado procederé a analizar cómo los conceptos explorados en estos dos últimos apartados podrían contribuir a repensar algunos aspectos de las narrativas periodísticas en la era de la posverdad, así como también considerar una vía alternativa a los extremos del *ethos* periodístico.

4. La narrativa periodística audiovisual en la era de la posverdad

Según el diccionario de Oxford (2016), quizás el primero en legitimar formalmente dicho término, la posverdad (*post-truth*) “se vincula con o denota circunstancias en las cuales los datos objetivos resultan menos influyentes en la formación de opinión pública que la apelación a la emocionalidad o a las creencias personales”*. Ahora bien, es preciso tener en cuenta también que este neologismo ha surgido en un contexto específico, en el cual estrategias exitosas de determinados grupos poderosos que eran (y son) puestas en marcha a la hora de establecer sus interpretaciones de la realidad en la opinión pública, explicitaron que nociones como “hecho”, “objetividad”

documental. En respuesta a esa objeción cabe resaltar que dado que la prioridad del artículo en cuestión es la identificación y formulación del ideal normativo de orden ético-político subyacente a las características estéticas del fuera de campo, el análisis pormenorizado de las particularidades técnicas del film podría entenderse como motivo de una investigación posterior y/o auxiliar.

¹¹ Vale resaltar que el punto de vista aquí desarrollado, focalizado en la potencialidad normativa del fuera de campo, no es el único camino plausible a la hora de explorar formas alternativas de representar audiovisualmente las complejidades de la desigualdad social. Especialistas en el cine latinoamericano en general y en el argentino en particular como, por ejemplo, Marcos Tabarozzi (2012) o Gonzalo Aguilar (2006), sostienen que aún es posible hallar una “nueva estética de la mirada política” en los aspectos compositivos que conforman el interior del encuadre, la cual no caería necesariamente en “la moralidad del cine diseñado por las lógicas hegemónicas” (Tabarozzi, 2012: 78).

o “verdad” actualmente pueden ser manipuladas de modo tal en que favorezcan el tipo de interpretaciones recién mencionadas (Salgado, 2018).

Por tal, en la caracterización del diccionario de Oxford está ausente un componente sumamente importante para comprender las connotaciones de dicha noción, a saber, el hecho de que el paradigma posverídico es promovido y aprovechado por grupos que poseen el poder suficiente como para influir en los medios masivos, de modo tal que les permita, al mismo tiempo, influir en la opinión pública. De allí que este concepto posea una connotación crítica, ya que el prefijo “post” no señala algo posterior en términos temporales, sino que busca evidenciar que la objetividad de la información está cada vez más subordinada a los intereses particulares impuestos por diversos grupos dominantes. En palabras del especialista Lee McIntyre:

¿La posverdad es solo mentir? ¿Es un simple giro político? No precisamente. Tal como se presenta en el debate actual, la palabra “posverdad” es irreductiblemente normativa. Representa una expresión de inquietud por parte de quienes se preocupan por el concepto de verdad y sienten que está bajo ataque. (...) los ataques relativistas y posmodernos de izquierda a la idea de “verdad” desde hace décadas simplemente han sido finalmente cooptados por agentes políticos de derecha*. (2018: 6)

De estar en lo cierto McIntyre, el énfasis crítico en la noción de “verdad” como legitimadora de desigualdades y autoritarismos por parte de académicos relativistas y post-modernos, habría contribuido, paradójicamente, a la apropiación del paradigma posverídico por parte de los grupos conservadores. Una reflexión similar es la de Hamid Froughi y su grupo de investigación, cuando afirman:

El pensamiento posmodernista dio voz a los grupos marginados e impotentes de la sociedad, quienes pudieron expresar, con justificación, que sus experiencias habían sido ahogadas por la corriente dominante establecida. Sin embargo, cuando es desplegado por las élites poderosas, el pensamiento posmodernista les permite desafiar o descartar hechos y teorías inconvenientes, ya sea los que se refieran al cambio climático, a la migración o al desarrollo económico. Además, las narrativas posmodernas pueden ser explotadas de otra manera, a saber, apropiándose de las luchas legítimas de los grupos históricamente marginados (por ejemplo, mujeres, personas de color, lesbianas, homosexuales, bisexuales y transgénero) para socavarlas sutilmente mientras hablan en su nombre*. (2019: 137)

El paradigma posverídico, por tal, no trae consigo una borradora total del “hecho” o de la “verdad”, dado que la posverdad también se caracterizaría por ser un fenómeno en el cual, a partir de hechos, es posible favorecer el asentamiento en la opinión pública de una interpretación que sea acorde con los intereses de determinados grupos de poder (McIntyre, 2018:

11). En otros términos, un hecho, por más recaudos metodológicos que se tomen en su representación y/o registro, actualmente muestra ser pasible de ser manipulado o reemplazado (como sucede con los denominados “hechos alternativos” [Cooke, 2017]).

Bruce McComiskey (2017) posee una simple pero precisa manera de comprender las características retóricas de la narrativa posverídica. Según el académico, en la era de la posverdad, el *ethos*, en tanto la persuasión que es ejercida por el carácter del orador (por ejemplo, en términos weberianos, de un líder carismático) y particularmente el *pathos*, en tanto la apelación a las emociones del auditorio más que a su capacidad de razonamiento, han terminado por ocultar por completo la dimensión del *logos*, esto es, la argumentación lógica, el razonamiento válido y la búsqueda de representar los hechos de manera precisa. Sentadas estas bases, no sólo el orden de la verdad desaparece sino incluso el de las falacias, dado que si no existe una referencia para con la cual denunciar como falaz un argumento o una descripción de hechos, entonces dicha acusación no tiene sentido. El lenguaje no poseería ya ni un vestigio de referencia, de descripción verdadera, sino que se habría convertido en una herramienta estratégica para ser usada según sea conveniente a los fines particulares de aquellos que poseen el poder suficiente como para influir en la opinión pública.

En sintonía con esta predominancia del *pathos*, otra cuestión particularmente relevante en lo que respecta al impacto ético-político de la posverdad es la manipulación psicológica correlacionada con ella (p. ej., Glăveanu, 2017). La apelación constante a las emociones de la audiencia en ámbitos como las redes sociales refuerzan sesgos cognitivos vinculados al denominado “efecto cámara de eco” (*echo chamber effect*) o a la polarización política, ambos fenómenos que deterioran el pensamiento crítico y el compromiso moral para con aquellos que no formen parte de nuestro grupo de pertenencia (p. ej., Finlayson, 2019; Kelkar, 2019). De hecho, actualmente numerosos investigadores sostienen que para lograr abarcar las múltiples dimensiones del énfasis posverídico en las emociones es necesario migrar hacia un enfoque que permita contemplar su correlación a nivel psicológico (p. ej., Lewandowsky et al., 2017). Por ejemplo, desarrollos recientes en el ámbito de la psicología moral afirman que para comprender en profundidad las características de la formación de juicios morales en las personas, es preciso reemplazar el tradicional “modelo racionalista” que suponía una razón capaz de subordinar constantemente los afectos por un modelo que contemple la influencia predominante que poseen las emociones y las influencias sociales (Haidt, 2001; 2012).

Resumiendo hasta aquí, el acento de la manipulación posverídica puesto particularmente en la apelación al *pathos* de la audiencia, parece explotar tendencias psicológicas previamente existentes. Por otro lado, el planteo de McComiskey muestra ser similar al de Debord, dado que, en la era de la posver-

dad, parece no haber escapatoria de la manipulación completa de la realidad social. A su vez, McIntyre y Foroughi explicitan que, en lo que concierne al *ethos* periodístico, ni el extremo tradicional, basado en un concepto de “objetividad” ya caduco, ni el extremo relativista cómplice del fortalecimiento de la posverdad, muestran tener vigencia en lo que respecta a la búsqueda de posibles soluciones a la reproducción del paradigma posverídico.

Pero entonces, ¿dónde sería posible encontrar una solución al esparcimiento del paradigma posverídico siendo que toda representación parece ser cooptada por él? Es aquí donde la concepción comolliana del fuera de campo, en lo que respecta a la representación audiovisual, parece ofrecer una respuesta posible. Siguiendo a Comolli, la composición de una narrativa periodística podría ser repensada a la luz de lo que he caracterizado como una “atención centrífuga”. A través de ella podría favorecerse un vínculo para con la información en el cual se advierta al espectador que la representación audiovisual no agota el espesor de sentido de la realidad social. El “fuera de campo” en este caso funcionaría no sólo como una herramienta técnica sino, tal como lo he definido más arriba, como un ideal normativo que permitiría guiar la composición de la narrativa de modo tal que habilite una concepción crítica de la representación misma.

Un ejemplo de ello es el tipo de representación paródica utilizado en *Agarrando pueblo* por parte de Mayolo y Ospina. A la luz de lo desarrollado en la sección anterior, la composición general de la narración prioriza el sentido que escapa a los modos propios de la “pornomiseria”. A lo largo del film, el fuera de campo funciona como un ideal normativo que permite analizar críticamente el sentido común progresista de la época y evidenciar que la representación políticamente correcta de ese entonces, el documental miserabilista, en su afán de mostrar la desigualdad social no hacía sino cristalizarla en un estereotipo fácilmente vendible en los mercados internacionales. Si bien en el miserabilismo existía una apelación directa a las emociones del espectador que generaba una suerte de empatía *express* para con los habitantes de los márgenes, faltaba una interpelación reflexiva que lo invite a comprometerse a largo plazo con su suerte. Dicha interpelación no se agota en el *pathos* y/o el *ethos*, sino que precisa del *logos*. A través del distanciamiento brechtiano aplicado en la narración, Mayolo y Ospina habrían logrado representar los márgenes sin perder la dimensión crítica en el proceso.

De modo similar a lo que sucedía con la representación miserabilista en la Cali de los 70, en la era de la posverdad el mostrar muchas veces involucra un ocultar, y el fundamento de ello es una apelación constante a las emociones de la audiencia, una búsqueda continua de subordinar el *logos* a partir del *pathos*. Dado que a la sobreabundancia de información fácilmente accesible que caracteriza a los medios digitales actuales suelen subyacer condicionamientos difícilmente identificables, el fuera de campo en su

condición de ideal normativo habilita una guía compositiva que insta a priorizar la dimensión crítica por sobre la interpelación exclusivamente emocional.

Vale resaltar nuevamente que el registro paródico e irónico de Mayolo y Ospina no agota el potencial ético-político del fuera de campo. Se trata de un ejemplo de su aplicación en la composición de una narrativa audiovisual crítica del *status quo*. Es el *feedback* existente entre *pathos* y *logos* logrado por los cineastas colombianos el que ofrece una pista sobre la potencialidad general del fuera de campo en la era de la posverdad. La clave es la siguiente: si una representación audiovisual, en su afán de explicitar las desigualdades sociales se limita al registro directo de los márgenes, quizás podría llegar a favorecer una empatía *express* en el espectador, pero en dicho proceso corre el riesgo de exculparlo y de estereotipar una situación de injusticia que terminaría siendo constantemente postergada en lo concreto.

No se trata, entonces, de prescindir por completo del *pathos* en la representación, dado que la empatía para con un otro en situación desfavorable es un punto de partida necesario para la explicitación de dicha realidad. No obstante, ese punto de partida precisa de una dimensión reflexiva que favorezca un compromiso estable con la modificación de dicha situación. El aspecto fundamental que ofrece el fuera de campo entendido como ideal normativo es, justamente, una conexión entre el *pathos* y el *logos*. De allí que el registro paródico por el que optaron Mayolo y Ospina sea un caso entre otros posibles, dado que la composición particular que terminará por constituir el audiovisual dependerá del objetivo ético-político específico y concreto que guíe al/la realizador/a. El ideal normativo mencionado favorecería la búsqueda de herramientas compositivas de una narrativa audiovisual no limitada a una apelación emocional pasajera, sino constituida como una firme toma de conciencia acompañada de reflexión.

Entonces, a través de una narrativa periodística que priorice el fuera de campo en tanto ideal normativo, podría explicitarse que la representación, sobre todo en lo que respecta al registro de los márgenes sociales, no es sino un punto de partida. Al mismo tiempo, esto contribuiría a dificultar que los hechos retratados sean fácilmente manipulables, dado que la prioridad puesta en el fuera de campo imprimiría una advertencia constante sobre el hecho de que la representación no es sino eso, una re-presentación, y no la realidad en sí misma. Así, el espectador podría encontrarse frente a una experiencia que le resulte tanto estética como ética (por el hecho de que podría favorecer un compromiso concreto en él) y política (dado que permitiría develar una complejidad social que excede al de la representación).

5. Conclusiones

En este artículo procuré explorar un enfoque de la representación audiovisual que, a la hora de compo-

ner una narrativa periodística, permita contemplar las múltiples complejidades del registro de la realidad social en un contexto global en el que el paradigma de la posverdad parece haber llegado para quedarse. A partir de lo desarrollado, entonces, fue posible resaltar las características del fuera de campo no sólo como una herramienta técnica de la estética audiovisual sino como un ideal normativo que puede contribuir a priorizar el nivel ético-político en la representación de la realidad social.

El nivel normativo que habilita el fuera de campo, a su vez, permitiría pensar vías alternativas a los dos extremos del *ethos* periodístico. Respecto del tradicional, al priorizar el fuera de campo la narración

periodística tiene la posibilidad de escapar de la idea de que existe una manera puramente objetiva de representar la realidad social¹². Respecto del relativista, el hecho de dirigir la atención del espectador más allá del encuadre, es decir, hacia un espesor de sentido que excede lo representado, permite conservar la idea de que la realidad social, a pesar de que toda representación de ella se haya vuelto pasible de ser manipulada, aún no perdió completamente la batalla contra la posverdad.

Ensanche los márgenes más allá de lo visible, entonces, parece ser la estrategia más prudente si acaso se busca producir narrativas periodísticas que prioricen la dimensión crítica por sobre el espectáculo.

6. Referencias bibliográficas

- Aguilar, G.M. (2006). *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor.
- Althusser, L. (2003 [1970]). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Nueva visión.
- Baudry, J.-L. (1970). Effets idéologiques produits par l'appareil de base. *Cinéthique*, (7-8), 1-8.
- Baudry, J.-L. (1986). The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. In P. Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (pp. 299-318). Columbia University Press.
- Becker, H. (2009 [1963]). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Siglo XXI.
- Bennett, W.L., & Edelman, M. (1985). Toward a new political narrative. *Journal of Communication*, 35(4), 156-171. doi.org/10.1111/j.1460-2466.1985.tb02979.x
- Bordwell, D. (2008). *Film art: an introduction*. McGraw-Hill.
- Broersma, M. (2010). The Unbearable Limitations of Journalism: On Press Critique and Journalism's Claim to Truth. *International Communication Gazette* 72(1), 21-33.
- Campbell, M. (2007). The mocking mockumentary and the ethics of irony. *Taboo: The Journal of Culture and Education*, 11(1), 53-62.
- Carlson, M. (2018). The Information Politics of Journalism in a Post-Truth Age. *Journalism Studies*, 1-10. 10.1080/1461670x.2018.1494513
- Chouliaraki, L. (2008). The media as moral education: mediation and action. *Media, Culture & Society*, 30(6). 10.1177/0163443708096096
- Cooke, N.A. (2017). Posttruth, Truthiness, and Alternative Facts: Information Behavior and Critical Information Consumption for a New Age. *The Library Quarterly* 87(3), 211-221.
- Cook, J., Lewandowsky S., & Ecker U.K.H. (2017). Neutralizing misinformation through inoculation: Exposing misleading argumentation techniques reduces their influence. *PLoS ONE* 12(5). doi.org/10.1371/journal.pone.0175799
- Comolli, J.-L. (2007). *Ver y Poder*. Aurelia Rivera.
- Comolli, J.-L. (2010). *Cine contra espectáculo*. Manantial.
- Comolli, J.-L. (1990 [1971]). Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field. In N. Browne (Ed.), *Cahiers du cinéma 1969-1972: The Politics of Representation* (pp. 213-47). Harvard University Press.
- Dalmazzo, F., & Pulgar, P. (2018). Materiales para una estética de la marginalidad. Pornomiseria, signos marginales y subjetividad. *Arte y Políticas de Identidad*, 19, 83-100.
- Debord, G. (1994 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- Ettema, J.S., & Glasser, T.L. (1988). Narrative form and moral force: The realization of innocence and guilt through investigative journalism. *Journal of Communication*, 35(4), 8-26.
- Finlayson, L. (2019). What to do with post-truth. *Nordic Wittgenstein Review*, 63-79.
- Foroughi, H., Gabriel, Y., & Fotaki, M. (2019). Leadership in a post-truth era: A new narrative disorder?. *Leadership* 15(2), 135-151.
- Fuller, S. (2018). What can philosophy teach us about the post-truth condition. In M.A. Peters, S. Rider, M. Hyvönen & T. Besley (Eds.), *Post-truth, fake news: Viral modernity & higher education* (pp. 13-26). Springer.

¹² Cabe resaltar que esta crítica al *ethos* tradicional no implica perder de vista la relevancia fundamental de la corroboración de fuentes y datos periodísticos. El punto principal fue enfatizar que dicho *ethos* corre el riesgo de caer una visión acrítica de las posibilidades del registro periodístico, por el hecho de fundarse en el supuesto de que es posible hallar y mantener la verdad de los hechos independientemente de las características de los contextos actuales en los que circula la información.

- Glăveanu, V.P. (2017). Psychology in the post-truth era. *Europe's journal of psychology*, 13(3), 375.
- Haidt, J. (2001). The emotional dog and its rational tail: a social intuitionist approach to moral judgment. *Psychological Review*, 108, 814-834.
- Haidt, J. (2012). *The righteous mind: Why good people are divided by politics and religion*. Vintage.
- Kelkar, S. (2019). Post-truth and the search for objectivity: political polarization and the remaking of knowledge production. *Engaging Science, Technology, and Society*, 5, 86-106.
- Lăzăroiu, G. (2018). Post-truth and the Journalist's Ethos. In M. A. Peters, S. Rider, M. Hyvönen & T. Besley (Eds.), *Post-truth, fake news: Viral modernity & higher education* (pp. 113-120). Springer.
- López, A.M. (2010). Agarrando pueblo: el doble discurso del documental latinoamericano. *El Ojo que piensa, Revista de cine iberoamericano* (Nueva Época), 1(2).
- Le Masurier, M. (2015). What is Slow Journalism? *Journalism Practice*, 9:2, 138-152. 10.1080/17512786.2014.916471
- Lewandowsky, S., Ecker, U.K., & Cook, J. (2017). Beyond misinformation: Understanding and coping with the "post-truth" era. *Journal of applied research in memory and cognition*, 6(4), 353-369.
- McComiskey, B. (2017). *Post-Truth Rhetoric and Composition*. Utah State University Press.
- McIntyre, L. (2018). *Post-truth*. MIT Press.
- Mayolo, C. & Ospina, L. (1977). ¿Qué es la porno-miseria?. <https://bit.ly/3dZ6vku>
- Mihailidis, P., & Viotta, S. (2017). Spreadable Spectacle in Digital Culture: Civic Expression, Fake News and the Role of Media Literacies in 'Post Fact' Society. *American Behavioral Scientist* 61 (4), 441-454.
- Nichols, B. (2010). *Engaging cinema: An introduction to film studies*. WW Norton & Company.
- Oudart, J.-P. (1969). La suture. *Cahiers du Cinéma*, 211, 36-39.
- Ospina, L. (2007). *Palabras al viento: Mis sobras completas*. Aguilar.
- "Post-truth" (2016), Oxford Dictionaries, Oxford University Press, <https://bit.ly/3bRTAOW>
- Roozenbeek, J. & van der Linden, S. (2019)– Fake news game confers psychological resistance against online misinformation. *Palgrave Commun* 5, 65. doi.org/10.1057/s41599-019-0279-9
- Roozenbeek, J., & van der Linden, S. (2018). The fake news game: actively inoculating against the risk of misinformation. *Journal of Risk Research*, 22(5), 570-580. doi.org/10.1080/13669877.2018.1443491
- Rosas, V. (2019). Estrategias brechtianas en "Agarrando Pueblo", de Luis Ospina y Carlos Mayolo. *Revista Chilena de Semiótica*, 10 (149-159).
- Russo, E. A. (2016). Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (56), 199-213.
- Salgado, S. (2018). Online media impact on politics. Views on post-truth politics and post-postmodernism. *International Journal of Media & Cultural Politics*, 14:3, pp. 317-31. 10.1386/macp.14.3.317_1
- Suárez-Ruiz, E.J. (2017). El punto ciego del espectáculo: aproximación a las características estético-políticas del fuera de campo según Jean-Louis Comolli. *Actas de las XXI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Universidad Nacional de San Juan, Argentina.
- Tabarozzi, M.L. (2012). La cuestión de lo popular en el cine. *Arkadin*, 6(4), 73-79.
- Vattimo, G. (1990 [1989]). *La sociedad transparente*. Paidós.
- Waisbord, S. (2018). Truth is What Happens to News. *Journalism Studies*. 10.1080/1461670X.2018.1492881
- Zelizer, B. (2004). When Facts, Truth, and Reality are Good-Terms: On Journalism's Uneasy Place in Cultural Studies. *Communication and Critical/Cultural Studies* 1(1), 100-119.

Ernesto Joaquín Suárez-Ruiz. Magíster en Filosofía por la Université Bordeaux-Montaigne, Francia. Licenciado y Profesor en Filosofía, y Profesor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Ha publicado sus investigaciones en revistas especializadas, ha participado de numerosos eventos científicos nacionales e internacionales, y forma parte de proyectos de investigación de la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0299-8893>