



¿Deslizarse o sumergirse en la interfaz? El periodismo drone y la maquetación ergonómica del espacio

José Manuel Romero Tenorio¹; Carolina Buitrago Echeverry²; María del Rosario Echeverry Blanco³

Recibido: 26 de mayo de 2016 / Aceptado: 16 de noviembre de 2016

Resumen. Sin duda que el periodismo drone supone una nueva herramienta para la prensa: sus imágenes cenitales permiten una perspectiva de la actualidad hasta ahora inédita y el sigilo con el que se acerca al lugar de la noticia el vehículo aéreo no tripulado ha desvelado algunas realidades que jalonaron el periodismo ciudadano de denuncia. Las investigaciones hasta ahora realizadas están muy absorbidas por la tecnicidad del dispositivo, descuidando el implante narrativo y estético. Defendemos en este escrito que el periodismo drone produce una compleja estetización de la realidad que es congruente con la relación táctil predispuesta por las nuevas interfaces: impenetrables, intuitivas, pero nunca profundas. Excavamos quedando en la superficie. El alcance político de esta nueva manera de ver “tocando” será abordado desde los estudios visuales.

Palabras clave: Periodismo drone; estética; deslizamiento; inmersión; aporía.

[en] Slips or dive into the interface? Drone journalism and ergonomic layout of the space

Abstract. No doubt the drone journalism is a new tool for the press: its zenith images allow a perspective of today hitherto unpublished and stealth with which it approaches the place of the news unmanned aerial vehicle has revealed some facts that marked citizen journalism of denunciation. The studies made so far are very absorbed by the technicality of the device, neglecting the narrative and aesthetic implant. The drone journalism produces a complex beautification of reality that is consistent with the tactile relationship predisposed by the new interfaces: impenetrable, intuitive, but never deep. We excavate remaining on the surface. The political significance of this new way of seeing «playing» will be approached from visual studies.

Keywords: Drone journalism; aesthetics; glide; immersion; aporie.

Sumario. 1. Introducción. 2. Estado del arte. 3. Diseño metodológico (Estudios visuales). 4. Lo háptico. 5. Aporía visual. 6. Inmortalidad. 7. Codificación en piezas lego. 8. Inmersión o deslizamiento. 9. Conclusión. 10. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Romero Tenorio, José Manuel; Buitrago Echeverry, Carolina; y Echeverry Blanco, María del Rosario (2017): “¿Deslizarse o sumergirse en la interfaz? El periodismo drone y la maquetación ergonómica del espacio”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23 (1), 257-272.

¹ Universidad Surcolombiana-Neiva (Colombia). E-mail: joserotenario@yahoo.es

² Universidad Católica de Pereira (Colombia). E-mail: carolina.buitrago@ucp.edu.co

³ Profesional: gestora cultural. E-mail: madelro@yahoo.com

1. Introducción

Muchos de los debates actuales en el campo de la comunicación se enfocan en la transmediación. El proceso es irreversible: la estructura reticular predispone a interacciones multimodales donde el comunicador ya no es el punto de partida de las mediaciones: no se sabe dónde comienzan ni dónde acaban, si comenzaron o acabarán alguna vez. El terremoto de Ecuador tuvo un esqueleto público gracias a las redes sociales que vertebraron el cubrimiento informativo del mismo; y no al contrario. Nuevas jerarquías en red. Es más, los medios tradicionales ya no necesitan de periodistas, y viceversa: muchos reporteros vuelcan sus investigaciones en libros o blogs, que a veces se cuelgan en algún periódico digital. Algunos locutores de radio recurren al trending topic de twitter para desarrollar su orden del día⁴.

Lo que se conoce en el argot periodístico como rabiosa actualidad muerde primero en las redes sociales que en los medios convencionales, que han adoptado el formato de las mismas: no hay periodista que no interactúe con sus seguidores en alguna nueva plataforma participativa, ni medio de comunicación que no disponga de un foro que prolongue las transmediaciones. De ahí que Twitter “se ha revelado como una herramienta crucial en la cobertura de acontecimientos de alta intensidad y diseminación informativa” (Albero 2014: 8).

En este nuevo panorama, proliferan nuevas “técnicas de contar historias mediante diferentes soportes y plataformas de forma inmersiva, integradora y participativa, surge como necesidad, como respuesta a la modificación de nuestros medios, y como consecuencia, a la manera de contarnos, comprendernos, de producir/“consumir” y organizar” (Galán 2014: 38).

Una de las más recientes técnicas de narrar es el periodismo drone, término acuñado por Freer (2014). Los autores y periodistas que han reflexionado sobre este fenómeno se han limitado a considerarlo un instrumento técnico que facilita la labor periodística: el reportero se acerca a la realidad sin ni siquiera despeinarle el flequillo. Y esto no es accesorio, puesto que se modifica la naturaleza del trabajo de investigación periodística; por ejemplo, los reporteros de guerra penetran en las entrañas de la ballena, se sumergen en el fuego cruzado para testimoniar de lo que sucede. Con un drone, el periodista restituye la presencia de los hechos desde la distancia. Lo deíctico del periodismo se desvanece, o reaparece en una pura contrariedad, en una bisagra presencia/ausencia que analizaremos.

Esta oscilación está dispuesta por el dispositivo; lo cenital de las tomas aéreas implementa un acercamiento dialéctico a la realidad: estas imágenes se miran, básicamente, “tocando”. De una tactilidad extraordinaria, conectan el tacto, que es un órgano caliente, cercano, que hace que nuestros dedos encallen en las escamas de la realidad, con la vista, predominando este último sentido, lejano, cargando de energía fría la punta de los dedos. Manipulamos la imagen desde nuestra interfaz sin penetrar en ella, sin sentir su calor, ya que excluye los rostros. La acercamos y sin embargo nos mantenemos en la lejanía. No vemos mejor la imagen por mucho que profundicemos en ella.

A la luz de estas consideraciones, se impone una interesante reflexión⁵ que sacude los cimientos intelectuales de esta investigación: ¿qué es más correcto: hablar

⁴ En el Primer Congreso de Periodismo Narrativo, organizado por CIESPAL en Quito en mayo del 2016, se discutió sobre el rol del periodista en los nuevos medios de comunicación.

⁵ La profesora María Jesús Casals introdujo este debate al artículo.

de periodismo drone o de periodismo con drone? Toda la bibliografía, en español e inglés, utiliza el apelativo de periodismo drone (*drone journalism*). Sin embargo, como veremos, ningún autor se acerca a los rasgos estéticos y narrativos de este fenómeno, centrándose en lo técnico. A nuestro parecer, si nos apegamos a lo técnico, la denominación correcta es periodismo con drone. Empero, si apuntamos al hecho de que el drone ha cambiado por completo la naturaleza del periodismo (la supresión de lo deíctico y el consumo sinestésico), lo cabal sería utilizar el concepto periodismo drone. La diferencia radica en concebir el drone como un instrumento o como un dispositivo (en el sentido foucaultiano).

La originalidad de este artículo estriba precisamente en apegarse a lo narrativo y estético y entender que el drone no es una mera herramienta para el periodismo; al contrario, el vehículo aéreo se implanta en los contextos informativos para redefinirlos.

Desde los estudios críticos visuales desgranaremos las consecuencias sociales, políticas y estéticas de esta peculiar forma de estructurar la realidad.

2. Estado del arte

Nuestra investigación viene a suplir una necesidad recogida en los debates contemporáneos sobre la transmediación⁶: la de reflexionar sobre una estética propia del lenguaje transmediático, que articule ergonómicamente las diferentes interfaces con la praxis errante de los usuarios.

Surgido de la proliferación de Vehículos Aéreos no Tripulados en un ámbito no militar, su uso se ha extendido a varios ámbitos profesionales: inspección de minas, mediciones, sector agropecuario, cuerpos de seguridad privados y del Estado, transporte de pequeñas mercancías (Amazon es un referente) y, ahora, también en el periodismo (Newman; Levy; Nielsen, 2015; Gibb 2013; Marron 2013).

Es un fenómeno tan novedoso que la bibliografía más ancestral se remonta al año 2012. Por lo general, se ha debatido sobre las implicaciones éticas y legales, sobre la integración en el proceso multimedia y sobre las posibilidades de reflejar la realidad en una nueva perspectiva; la aproximación al lenguaje, a la narrativa y a la estética ha pasado casi desapercibida, quizás por la preponderancia técnica del periodismo drone. Así, el periodista precursor en esta nueva manera de hacer periodismo, Mark Corcoran (2014), corresponsal internacional de la cadena australiana ABC, lo usa en situaciones de conflicto “para retratar las consecuencias en la población civil resguardando su integridad física; o bien, para realizar una cobertura noticiosa estando a distancia segura en zona de desastres naturales (inundaciones, incendios, tsunamis, terremotos, etcétera), o también, para captar videos y fotografías en alta resolución durante manifestaciones y agitación hostil en ambientes urbanos” (2016: 10).

Otros autores resaltan la utilidad del drone en la proyección y planificación de las rutinas y roles durante toda la práctica periodística (Spiering 2013), desde la elaboración a la distribución de los productos periodísticos (Riopelle; Muniandy 2013), desde la producción (newsgathering) a la emisión de noticias de último momento (*breaking news*) (Corcoran 2014).

⁶ En el Primer Congreso de Periodismo Narrativo, organizado por CIESPAL en Quito en mayo del 2016, se puso de manifiesto la carencia de reflexiones acerca de la estética de las plataformas transmediáticas.

Para comenzar, no está muy claro que sea legal el uso de aviones no tripulados por parte de periodistas, como apunta Waite, para quien es ilícito la utilización de los productos del periodismo drone “en una organización no lucrativa, incluso si no se introduce publicidad. Si hay un enlace de suscripción o un botón de donar, eso es suficiente” (Waite 2013: 10).

De su parte, Cassimally reflexiona sobre los límites éticos de este nuevo periodismo en cuanto a la protección de la privacidad (2014). Por no hablar de lo señalado por autores como Liebes y Kampf, que advierten del peligro de caer en un amarillismo obsceno con el periodismo drone, ya que éste predispone a “tomar la imagen más dramática, que muestra el gesto más auténtico [...] para atraer a más público, a veces a toda costa” (Liebes; Kampf 2009: 247), lo que impone una ulterior reflexión ética. Ante esto, Culver plantea desarrollar unos certificados similares a los de derecho de imagen (2014), complicado dado que el drone no entra en contacto con las personas. Habla de una “responsabilidad moral que no se debe centrar ni en el humano ni en la máquina, sino en una mezcla entre ambos” (Culver 2014: 59). Ya que el periodismo drone ha servido, sobre todo al inicio, para cubrir manifestaciones de protesta donde el número de participantes se ha convertido en un arma arrojada para legitimar ciertas posiciones. Por ello, según Culver, no sólo es suficiente la imagen cenital, sino que el evento se contextualice con otros procedimientos periodísticos; y, sobre todo, los periodistas que manejan los drones deben describir la situación en la que se registraron las imágenes para que la historia sea más fiable.

La investigación exploratoria del Gonzalo Prudkin sobre el periodismo drone en Argentina puso de manifiesto que los drones “se están constituyendo en dispositivos innovadores [...] y de transformación [...] para la producción de contenidos multimedia periodísticos” (Prudkin 2016: 12). Desde el punto de vista del investigador argentino, el drone no aporta ni una “nueva narrativa” ni “una nueva estética”; lo reduce a una “simple cámara voladora que se complementa con la función soportada por los helicópteros para realizar tomas de imágenes aéreas de calidad” (Prudkin 2016: 14). Este autor reduce el periodismo drone a lo técnico, descuidando por completo la dimensión narrativa, estética y política de esta nueva forma de hacer periodismo. Por ello, nos aventuramos a hablar de periodismo drone y no de un periodismo con drone.

Obviamente no es sólo una cuestión de densidad informativa sino de un lenguaje perteneciente a una cultura visual propia. Dorrian y Pousin trazan una cuidada genealogía de las imágenes tomadas desde el cielo y analizan el impacto cultural sobre los consumidores. Se refieren, por ejemplo, al artista danés Melchior Lorck, el cual, en el siglo XVI, dibujó panorámicas de Constantinopla y de La Meca. Estos autores columbran que la perspectiva picada cambió la percepción del mundo y la manera de sumergirse en el mismo: “imágenes sintéticas llenas de información sobre los hechos” (Dorrian; Pousin 2013: 41), muy diferentes a las ilustraciones clásicas, alumbradas frontal o lateralmente, con una perspectiva más real pero menos analítica. Las tomas aéreas ayudaron a reconocer la dimensión de las ciudades y los asentamientos. Lo cenital nos sitúa, por consiguiente, en “esas redes que la razón ignora” (Latour; Hermant 1999); las fotografías producidas por el drone mapean los espacios, desmaterializándolos, reduciendo su similitud con lo real y, sin embargo, realzando esos “rasgos pertinentes” que nos hacen frecuentar “todos estos lugares [...] erizados de ramificaciones sobre el mundo” (Latour; Hermant 1999: 10). La naturaleza de esas imágenes inunda el espacio no virtual cuyos agentes lo transitan cual bytes de información: se modifican las coordenadas espacio-temporales, se redefinen los espacios de experiencia y la naturaleza de las relaciones sociales.

A nuestro parecer, esta capacidad analítica se hurta con la propia pantalla; en el periodismo drone, lo estético prima sobre lo profundo. Si bien es verdad que las fotografías aéreas organizan el espacio cartografiándolo, y que su consumo predispone a una experiencia sinestésica (miramos básicamente tocando), esta restitución de la conexión entre el ojo y la mano azuza una dialéctica sujeto/objeto, una extraña relación dicotómica de cercanía/lejanía cuyo lugar de consumación son las interfaces de los soportes digitales. Deslizantes pero no penetrantes, frías como la pantalla, calientes por la carga de energía estática generada por la aglomeración de la realidad en unos planos picados que desollan los órganos de sus cuerpos (de hecho, en una foto drone no se distinguen los rostros) y, sin embargo, los masifican en una representación unitaria (la imagen muestra las personas como si fueran una masa), maquetada en una fachada de estuco similar a la de los teatros italianos del siglo XVIII (las imágenes son táctiles, hermosas, inertes, llenas de pliegues, como las del tardo barroco italiano), que hacían desfilan en su quietud un mundo falso, o lo falso del mundo, produciendo una correspondencia estética con lo que advenía en el escenario.

Esguiremos a continuación las consecuencias políticas y sociales de este nuevo paradigma surgido de la narrativa del periodismo drone.

3. Diseño metodológico: Estudios Visuales

En este artículo presentamos parte de los resultados de una investigación realizada con el apoyo del Institut ACTE, perteneciente al Centre National de la Recherche Scientifique, titulada “Nuevas narrativas transmedias”.

El diseño metodológico se topó con un estado del arte recalcitrante a hablar de periodismo drone; aunque todos los autores utilizan este apelativo, la inercia de la mosca que se golpea una y otra vez con el vidrio del dispositivo técnico lleva a pensar en un periodismo con drone y no en un verdadero periodismo drone. Urgió entonces un estudio exploratorio, también denominado formulativo, que sonsacó ciertas vetas narrativas y estéticas a este instrumento; de esta manera empezamos a pensarlo como un dispositivo político, en el sentido foucaultiano (1992: 191-192): una suerte de ortopedia simbólica que controla al sujeto por medio de una autoconsciencia represiva (tecnología del yo) que lo predispone a adoptar unos conocimientos, saberes, pensamientos y actitudes. Entender el drone como instrumento y no como dispositivo es la cumbre borrasca perfecta para que el sistema cubra con las nubes de lo aséptico su procedimiento. Como si el hecho de que se desvaneciera lo deíctico en el trabajo de campo y se restableciera una pseudo-sinestesia entre dos sentidos tan opuestos como la vista y el tacto no modificara por completo la naturaleza del periodismo.

Una vez configurado nuestro objeto de estudio (el periodismo drone y no el periodismo con drone), emprendimos una investigación cualitativa de corte hermenéutico, con el fin de aislar los aspectos pertinentes de la producción de este tipo de periodismo, para finalmente revestir de una dimensión explicativa nuestra exploración, con herramientas de las ciencias sociales, que nos permitieron transitar desde lo contextual a lo empírico, con el objetivo de desplegar todas las implicaciones políticas y sociales del periodismo drone.

Planteamos, por tanto, como objetivo general, analizar la urdimbre estética implantada por el periodismo drone que trama una estructura política y conecta con el nuevo orden social surgido de la transmediación; y tres objetivos específicos que sucumbieron al objetivo general:

- (O.1). Entender el implante estético fijado por el dispositivo drone.
- (O.2). Escudriñar las modificaciones de ritmos espacio-temporales de la experiencia humana que surgen de esta nueva forma de aproximarse a la realidad
- (O.3). Esgrimir las implicaciones sociopolíticas del dispositivo estético.

Para nuestra investigación, establecimos como muestra el cubrimiento por este dispositivo de tres hechos noticiosos, considerados precursores de esta práctica: la revolución de los paraguas en Hong Kong, la primavera árabe y el drama de los emigrantes sirios.

El muestreo compuesto por una serie de imágenes captadas por dron e insertada en un contexto informativo fueron analizadas por herramientas prestadas de los estudios visuales.

Surgidos de los *Cultural Studies*, y con un fuerte componente en teoría crítica, los estudios visuales, como señala Susan Buck-Morss, reflexionan sobre cómo las imágenes se exponen “al espacio de la acción política común” (Buck-Morss 2009:19), analizando “las tecnologías de la producción y reproducción cultural” (Buck-Morss 2009: 21) y “entendiendo la conexión entre conocimiento y poder” (Buck-Morss 2009: 22). De hecho, partimos del supuesto que las imágenes captadas por el dron e injertadas en contextos comunicativos constituyen ante todo un implante estético-político; de hecho, “el interés estético es sólo una forma de poder” (Moxey 2009: 13). Pero éste no surge de las hegemonías, como presupone la primera oleada de los estudios culturales (Díaz; Romero Tenorio 2014), y con toda naturalidad, Buck-Morss (2009: 22). Nuestra aproximación es más sistémica. Es muy pretencioso creer que el cambio de paradigma propiciado por las redes sociales —reestructuración de las coordenadas espacio-temporales (Castells 2006), relaciones líquidas (Bauman 2005), estructuras reticulares del conocimiento (Abril 2010)— fue urdido de manera inteligente y maligna por una formación hegemónica. Los artefactos visuales con los que trabajamos en este artículo “tienen vida propia [...] no son inertes vehículos para el transporte de ideas, sino son seres dotados de agencia” (Moxey 2009: 22)

Nos desmarcamos así de Jacques Gerstlé (2005), quien habla de una serie de mecanismos que el medio utiliza conscientemente para darle sentido a la información. Pero, quien haya vivido el día a día en un consejo de redacción, sabe que la producción de noticias no está condicionada por un grupo hegemónico que moldea los contenidos con un plan inteligente; es verdad que existen líneas editoriales y condicionantes de producción; consideramos, empero, que la propia producción de contenidos impera sobre lo producido. La rapidez con la que llega las noticias y la presión de la competencia por dominar el rating hacen que las noticias se saquen con la lógica del aspersor de riego más que del chorro controlado. Las propias dinámicas de las redes, como la importancia de la propia producción sobre lo producido (un periódico nativo digital, si no publica constantemente, no importa los contenidos, encuentra su obsolescencia en el minuto sucesivo), o el conocimiento multi-coordenadas (no se sabe quién está en posición de autor de una noticia: si el periodista o sus seguidores), complejizan el fenómeno comunicativo.

Observábamos atónitos, en una investigación sobre la construcción de la francesidad en los informativos de TF1, cadena francesa de televisión, el hecho de que los noticieros no abrían con lo que se supone que podría ser más noticioso, como una información política, sino nos mostraban, por ejemplo, a un campesino de provincias que ganó un concurso de quesos (Romero Tenorio, 2006: 87), o al único ganadero que sabe aprovechar

las mareas del Mont Saint-Michel para proporcionarle una nutrición especial a su rebaño (Romero Tenorio, 2006: 77). Estas noticias, en apariencia inocentes, “no nos presentan a un artesano en búsqueda de un queso con mayor calidad, sino a una sociedad que busca sus raíces en el corazón de la provincia” (Romero Tenorio, 2006: 98). Precisamente con este campo discursivo entroncó la formación política *Front National*, de extrema derecha, para vehicular un discurso xenófobo que buscaba esas raíces en lo más profundo de la provincia francesa, donde se producen quesos o carnes auténticas. En la actualidad, esta formación política es la más votada en el país galo.

Es decir, el “algo a ver”, en este caso un puñado de noticias regionales que callaron en la audiencia de forma natural, por sí sólo creó un espacio político, lo que llamamos un “espacio de ver”, que fue ionizado por el discurso del *Front National* que atraía y centrifugaba muchos factores socio-culturales: la pérdida de identidad por la inmigración, los problemas en los *banlieux* causados por el fracaso del modelo de integración, etc. En una entrevista comprensiva al redactor jefe de las noticias de TF1, emergió la idea de que la inclusión de esas noticias locales respondía a su buena acogida (Romero Tenorio, 2006: 102); en otras palabras, a la inercia social, a la necesidad de girarse hacia lo más profundo de la provincia francesa para recodificar la realidad social y así entenderla en un nuevo discurso, preñado por la narrativa que supo inculcarle el partido de Marine LePen. A partir de ahí construimos el siguiente modelo pragmático de comunicación que aplicamos a la presente investigación:

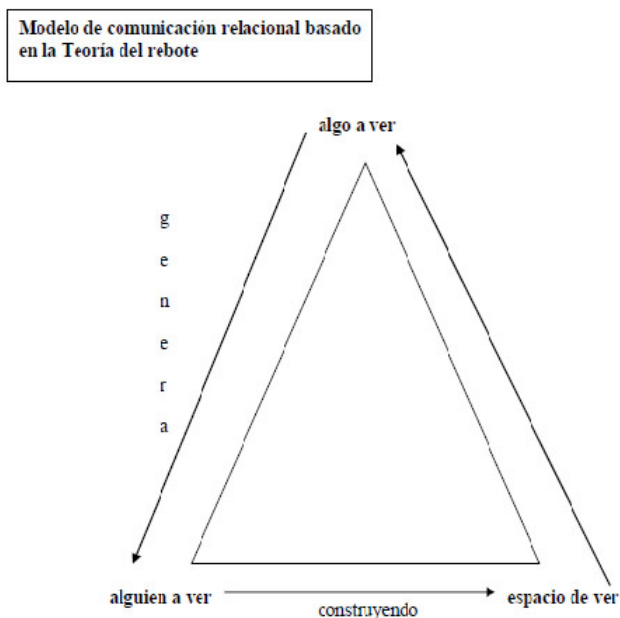


Figura 1. Modelo de comunicación relacional basado en la teoría del rebote(Romero Tenorio 2006:88)

Con este modelo triádico, pretendemos desmarcarnos tanto de las teorías que le dan excesiva importancia a los constructores de mensajes, como la *Agenda Setting*, como de aquellas más etnográficas que consideran el consumo de mensajes mediá-

ticos como factor esencial en la construcción del mensaje; nos referimos a los Cultural Studies británicos (Díaz; Romero Tenorio 2014). La realidad comunicacional se genera en una interacción entre estos tres polos que se constituyen, a su vez, en la propia interacción. En este sentido, y volviendo al periodismo drone, no hablamos de imágenes sino “de actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales ...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc.” (Brea 2009: 6)

No negamos que tras las imágenes no existan “patrones culturales muy elaborados” (Ardevol; Muntañola 2004: 3) y que sea posible, a través de los estudios visuales, desgranarlos; de hecho, la oscilación entre lo estético y lo político que produce una reconfiguración “de nuestro universo simbólico [...] (formando) nuestra subjetividad” (Ardèvol; Muntañola 2004:13) abarca uno de nuestros objetivos específicos de investigación.

4. Lo háptico

El éxito de la revolución de los paraguas, manifestaciones estudiantiles en Hong Kong que, en 2014, reclamaban mayor democracia, fue ante todo estético: los paraguas sirvieron para evitar los gases lacrimógenos de los antidisturbios, pero también para crear un mosaico háptico, que como una tablet, invita a tocar al espectador, deslizándose sobre la imagen (que no sumergiéndose).



Figura 2. La revolución de los paraguas;

fuelle: <http://www.onemagazine.es/noticia/19914/internacional/analisis:-la-falta-de-lider-obstaculiza-el-camino-a-la-revolucion-de-los-paraguas-en-hong-kong.html>.

Siempre a media luz y sin embargo nunca se llega al acto: se queda en el pasaje. No penetramos en la realidad; en un desliz, pasamos de una imagen a otra, de un icono a otro, de un universo a otro.

Recalentamiento de la imagen por la masificación de los cuerpos; frialdad en el contacto con la pantalla. Momentos enlatados en envases de eternidad efímera: es hermoso, electrizante, invita al acercamiento, al cuerpo a cuerpo en un motel con luz verde que parpadea en la ruta 66 de las redes sociales. Recta e infinita, pero en una espiral que se enrosca sobre sí misma.

En efecto, la despersonalización de las imágenes permite su fácil y ágil consumo en las diferentes interfaces táctiles. Pero con el vigor de la energía fría. La intensidad de la cabeza de jabalí clavada en un estaca que servía de ídolo para los chicos de *El señor de las moscas* que construyeron una nueva sociedad en la isla; orgánica con moscas que denotaba su podredumbre, la decadencia de una sociedad idílica que apenas estaba emergiendo.

El contacto con esta imagen se produce en la lejanía: el “zángano” (traducción literal del inglés de la palabra drone) que vuela sobre los paraguas insemna nuestras interfaces de celdas que componen una imagen de un cuerpo total. Plano abierto estrechado con los dedos y se vuelve a abrir por la frialdad de la secuencia horizontal: el deslizamiento arroja la imagen al espacio extradiegético de la tablet. En su lugar otra imagen.

Con los dedos, cual patas de ranas al saltar, la abrimos y penetramos y, sin embargo, quedamos en la superficie. La intensidad de la penetración nos devuelve una membrana infranqueable; los píxeles nos repele a la imagen inicial, lo profundo se desenvuelve en la superficie. La profundidad se reduce a la manipulación táctil mientras que lo visual permanece inalterado. El conocimiento se cierra al manejo de la pantalla: ¿hablamos de un conocimiento superficial, manipulativo?

5. Aporía visual

Entramos, desde nuestro punto de vista, en otro universo epistémico. Si queremos conceptos, residen infinitos en el *openfield* de internet. Departimos de la sociedad del conocimiento cuando ya no hace falta producirlo, sino buscarlo: la herramienta predomina. Podríamos fabricar una bomba yendo a youtube o realizar un plato con tres estrellas *Michelin*. Pero no sólo: también la intuición y una navegación, llamémosla kairológica, juegan un papel preponderante.

Fundamental estas dos dimensiones para afrontar la aporía visual de las imágenes tomadas por el drone: sin (a) caminos (poros) no porque la navegación táctil nos lleve a un impasse, sino porque los puntos cardinales se establecen en el enroscamiento de su consumo, como si fuese un cubo de Rubik: las imágenes del periodismo drone no tienen ni comienzo ni final, ni izquierda ni derecha; imposible establecer dos puntos fundacionales: sin ocaso ni emergencia, la giramos con los dedos, entramos en ella sin realmente entrar. El lugar del receptor no es dentro de la imagen; tampoco fuera: el contacto es totalmente aséptico

Esta impenetrabilidad cambia el paradigma del periodismo de profundidad: no se trata de ahondar en los temas: lo mollar es pasar de una narración a otra,

de un soporte a otro: del texto periodístico a twitter, de facebook al programa de televisión, de Instagram a Periscope. Un periodismo abeja que se posa en unos estambres a los que se les ha aplicado una vasectomía. No se engendra el conocimiento, ni la información; navegar intuitivamente es la consigna.

6. Inmortalidad

El cabotaje en las imágenes sin astrolabio ni sextante pliega también los parámetros temporales. Y no sólo porque lo cenital carece de temporalidad; asistimos a una reestructuración de los ritmos vitales humanos por parte de las transnarrativas digitales.

Prueba de ello es la chica que se suicidó en directo, en mayo del 2016, en la aplicación para Twitter, Periscope. Se arrojó a un tren de cercanías en el sur de París mientras se grababa a sí misma por el celular⁷.

Decimos bien que se suicidó en la interfaz antes que en la vida real. Las redes sociales hacen desfilan nuestra existencia en un permanente presente: la foto carece de profundidad arquitectónica y temporal, ya no nos remiten a un pasado. Es imposible recordar, a través de las fotos colgadas en las redes sociales, el pasado; que sí el presente. Facebook, al final del año, nos monta un video con los hits anuales: memoria estructurada por una aplicación, acompañada de música y efectos que nos hacen rememorar, perennemente, el presente. A todo el mundo bajo el mismo esquema, archivo diría Foucault.

El eterno presente retuvo a esa chica en el umbral del ahora, ganando una inmortalidad que se consumó en el trágico directo. Sabía que iba a renacer de sus cenizas en la viralidad de las redes sociales.

7. Codificación en piezas lego

La imagen cenital de la revolución de los paraguas se presta a una verticalización icónica, a una maquetación que crea una estética pop de los eventos, perdiendo toda densidad fáctica. La imagen de diseño que surge del drone carece de profundidad, de la violencia de los enfrentamientos con la policía, de historia: se presta más a un logo en una camiseta que a contar unos eventos. La imagen anterior (Figura 2, la revolución de los paraguas) se transforma en la siguiente:

⁷ Fuente: <http://video.lefigaro.fr/figaro/video/essonne-ouverture-d-une-enquete-apres-le-suicide-d-une-jeune-femme-sur-periscope/4888588374001/>.



Figura 3. Diseños del artista Kacey Wong, iconizando la Revolución de los paraguas; fuente: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140929_china_hong_kong_sombrilla_simbolo_jgc

La estética háptica inunda de irrealidad el hecho, como el otoño a un campo de cerezas, de pétalos blancos que danzan, enroscados, con el aire, en un tango decrepito. Declina, de esta manera, en piezas lego la realidad. Pasamos entonces del mosaico cenital háptico, al diseño pop, por el Caronte de la ergonomía visual. La agilidad estética facilita el pasaje.



Figura 4. Foto de Massimo Sestini; fuente: <http://eventdrone.es/category/noticias/>

Lo mismo ocurre con esta imagen: se podría sacar una mercadotecnia visual del sufrimiento de los emigrantes sirios al que la belleza háptica no deja penetrar. ¡Ojo! No estamos insinuando que las imágenes jueguen con el dolor, o lo devalúe. Simplemente lo embellece, como el kimono a los guerreros samuráis cuando se aplican

el harakiri. Desde la belleza quizás se pueda empatizar mejor con la situación de los emigrantes en el instante devastador que oxida la bisagra que pendulariza la experiencia. Barco demasiado cargado de piezas “lego” coloridas, ocupación apórica del espacio que anula las coordenadas geométricas y lo desconecta con toda ubicación real, tracción isométrica que bloquea el tránsito temporal y lo resuelve en un recuerdo del presente, que pasará en el frío de la pantalla hacia el espacio extradiegético del soporte.

8. Inmersión o deslizamiento

La estética drone vacía al periodismo de su función deíctica: lo cenital maqueta el espacio y lo recodifica en bytes de información que conservan la ergonomía visual de la imagen de origen: imposible sumergirse pero sí deslizarse sobre ella. La manipulación táctil, aunque no penetra en la imagen, la hace girar, verticalizándola en iconos que corresponden más a la ergonomía visual de la representación al manipularla táctilmente que a la densidad humana del hecho visual. La revolución de los paraguas era ante todo estética, pop, muy Beatlesiana, demasiado cool. La violencia de la policía china no se refleja en los íconos ni en la hermosa imagen colorida cenital.

La rotación táctil de la imagen produce, simultáneamente, un movimiento de traslación, en torno a un icono tan ergonómico que necesita nuevas mitologías visuales: la primavera árabe, revolución de Túnez, Egipto, etc.



Figura 5. La plaza Tahrir; fuente: <http://www.abc.es/20120131/internacional/abci-mitos-primavera-arabe-201201311407.html>

Esta imagen de la plaza Tahrir en Egipto tras el derrocamiento de Mubarak se erigió en icono de la primavera árabe. La falta de coordenadas espacio-temporales

contribuyó a desconectarla de la experiencia histórica, mitificándola, momificándola para trasladarla a otros entornos: Yemen, Túnez, Bahrein, Libia y Siria. Finalmente, la revolución sólo triunfó en Túnez; en Egipto, se derrocó al dictador pero sigue su junta militar; en Libia, los que estaban en el poder con Muamar El Gaddafi, se pasaron de bando a tiempo, y ahora gobiernan en una dictadura aún peor, ya que es incapaz de contener los diferentes movimientos islamistas. Pero la primavera árabe era cool, y el Islam es ahora democrático.

La Revolución de los claveles, que marcó el final de la dictadura portuguesa en 1974, se miraba a los ojos, se confrontaba; nos situábamos en las imágenes, participábamos de ellas. En esta foto conviven varias temporalidades: un soldado echa un vistazo al periódico, comprobando paradójicamente lo que está sucediendo en sus páginas; otro militar con los brazos hacia atrás, engancha su mirada al espacio extradiegético, con gesto férreo, como si avistara el futuro; el que está en primer plano se gira hacia nosotros cuando escucha el clic del obturador. Es una experiencia única, vinculada a un transcurso histórico, no trasladable a otras realidades.

He aquí una foto (Figura 6) que nos sumerge, que nos hace mirar frente a frente a los personajes, que nos conecta con una determinada experiencia humana, con la exclusividad que ello implica:



Figura 6. La revolución de los claveles; fuente: http://www.elconfidencial.com/mundo/2013-04-27/la-mujer-que-hizo-del-clavel-el-simbolo-de-la-revolucion-de-1974-en-portugal_229673/

9. Conclusión

El periodismo drone cambia por completo la naturaleza del fotoperiodismo. Imposible establecer una dirección de lectura, la fotografía cenital se presta a una nave-

gación táctil a 360° en la superficie de la interfaz sin penetrar. Desenganchada de toda experiencia histórica, se desliza con facilidad a otros entornos, por su carácter icónico. Ioniza una serie de mitos y los ovilla en una representación maquetada, reproducible.

La imagen que se mira “tocando” produce un placer escópico que constituye un bastión para la lucha semio-política. Para comenzar introduce lo efímero y lo poco en su consumo: la rotación con nuestros dedos no deja que se sedimente, la pixelación nos devuelve hacia atrás y la traslación la hace tan soluble como eficaz: de un contexto a otro, de una plataforma a otra, lo que permanece es su iconicidad ergonómica; ninguna correspondencia con la experiencia histórica (algo paradójico para un género periodístico).

Este consumo errante impone una manera de ver distraída y a la vez analítica que hace que salte por los aires la unicidad de la mirada y que las bases hegemónicas sobre las cuales se asientan los polos constituyentes del proceso de producción y recepción de realidades comunicativas entren en un tablero de ajedrez, donde cada movimiento realizado por cada pieza encuentra una réplica conservadora que no busca más que un marcaje flotante en una especie de catenaccio.

Hasta tal punto que la producción publicitaria, política e incluso artística de imágenes entra en una nueva vieja era moralizadora; una especie de retorno a una estética postaurática y sacralizante por la propia renuncia a los discursos totalizadores en nombre de una lógica en espiral donde lo que impera es la propia producción de imágenes sobre lo producido. En efecto, las imágenes han adquirido un carga religiosa que si no fuese porque no hay realmente detrás un proyecto unificador ni un enemigo realmente identificado, pudiéramos compararla con aquella con la cual reaccionó el Vaticano por medio de una de las primeras campañas articuladas de marketing global más exitosa, cual fue la Contrarreforma.



Figura 7. Pablo Iglesias; fuente: <http://www.abc.es/espana/20150216/abci-pablo-iglesias-nueva-york-201502160957.html>

Tal es así que, como relata Chantal Mouffe, “actualmente lo político se expresa en un registro moral [...]. En lugar de una lucha entre ‘izquierda y derecha’ nos

enfrentamos a una lucha entre ‘bien y mal’” (2007: 13). Vemos el icono de Pablo Iglesias santificado por una aureola, en una “representación teatral del poder” (González García 1998: 57).

La falta de pegamento y espesantes que aglutinen nuestra nueva forma de ver en torno a un proyecto hegemónico coloca a las viejas jerarquías de poder en la misma situación que un escarabajo bocarrriba, que aún teniendo numerosas patas que agita enérgicamente, no es capaz de desplazarse ni darse la vuelta. Opinamos que la nueva moralización responde más a la lógica del escarabajo que boquea que a un verdadero proyecto religioso-político. Es ahí donde realmente podemos actuar políticamente en los circuitos de producción de mensajes verbosuales: tomando consciencia de la inanidad del consumo pero también de la producción. El nervio que agita los tentáculos del poder es el mismo que hace que un pollo pueda dar varios pasos aún arrancándole la cabeza: pisadas potentes pero desbocadas. Si sigue una dirección recta se debe únicamente a una inercia inconsciente.

10. Referencias Bibliográficas

- Abril, Gonzalo (2010): “Cultura visual y espacio público-político”. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, 21-36.
- Ardèvol Piera, Elisenda y Muntañola Thornberg, Nora (2004): “Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen”, en Ardèvol Piera, Elisenda y Muntañola Thornberg, Nora (eds): *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, UOC, pp.17-46.
- Bauman, Zygmunt (2005): *El amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Brea, José Luis (2009): “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. *Señas y Reseñas*, Santiago, Centro de Estudios Visuales de Chile. <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf> [Consulta: 5 de mayo del 2016].
- Cassimally, Khalil (2014): “Brace Yourselves, Drone Journalism Is Coming”, <http://blogs.scientificamerican.com/incubator/2013/02/28/brace-yourselves-drone-journalism-is-coming/> [Consulta: 16 de mayo de 2016].
- Castells, Manuel (2006): *La sociedad red*. Madrid, Alianza Editorial.
- Culver, Kathleen B. (2014): “From Battlefield to Newsroom: Ethical Implications of Drone Technology in Journalism”. *Journal of Mass Media Ethics*, 29(1), 52-64.
- Díaz Téllez, Ángel Saúl y Romero Tenorio, José Manuel (2014): *Cultural Studies y Estudios de Audiencia. La Revolución Cultural de la Escuela de Birmingham en la comunicación mediática*. Saarbrücken (Alemania), EAE.
- Dorrian, Mark & Pousin, Frederic (2013): *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*. London, I. B. Tauris.
- Foucault, Michel (1992): *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- Gabriel, Jaime (2014): “Twitter como generador de noticias. #PrimaveraValenciana en los Diarios Levante y Las Provincias”. *Actas del Coloquio sobre Narrativas Transmediáticas y Construcción de los Asuntos Públicos* (pp.7-11). Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Galán Ugartemendía, José Ignacio (2014): “La Transmedialidad. Una nueva gramática para el sujeto complejo (revisitando La Aldea Global)”. *Actas del Coloquio sobre Narrativas*

- Transmediáticas y Construcción de los Asuntos Públicos* (pp. 38-41). Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Gerstle, Jacques (2005): *La comunicación política*. Santiago de Chile, LOM.
- Gibb, Alexandra S. (2013): «Droning the Story». *Thesis (MSc)*. Vancouver, The University of British Columbia.
- Gonzalez Garcia, José María (1998): *Metáforas del poder*. Madrid, Alianza.
- Kaufmann, Jean-Claude (2004): *L'entretien compréhensif*. Paris, Armand Colin.
- Liebes, Tamar & Kampf, Zohar (2009): «Performance Journalism: The Case of Media's Coverage of War and Terror». *The Communication Review*, 12 (3), 239-249.
- Marron, Maria B. (2013): «Drones in Journalism Education». *Journalism & Mass Communication Educator*, 68 (2), 95-98.
- Mouffe, Chantal (2007): *En torno a lo político*. Madrid, FCE.
- Moxey, Keith (2009): «Los estudios visuales y el giro icónico», en *Estudios Visuales*, http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf. [Consulta 15 de abril del 2016].
- Pike, Helen (2013): «Drone journalism: worth exploring», in: <http://thekjr.kingsjournalism.com/?p=14896> [Consulta 24 de abril del 2016].
- Prudkin, Gonzalo (2016): «El periodismo drone. Contextualización histórica y posibles usos periodísticos». *Comunicação & Inovação*, 33, 7-21.
- Romero Tenorio, José (2006): «Le rol de la televisión dans la création d'une espace symbolique national». *Thèse de Master*. Paris, Université de la Sorbonne.
- Waite, Matthew (2013): «Drone journalism». *IRE Journal*, 36 (3), 9-11.
- Wolfgang, David (2013): «Droning On». *The Quill*, 101 (2), 18-24.

José Manuel Romero Tenorio es Profesor Asistente en la Universidad Surcolombiana-Neiva (Colombia) e investigador en el Institut ACTE del Centre National de la Recherche Scientifique— París (Francia). Además de haberse doctorado en Filosofía y Artes por la Université de Paris I Panthéon-Sorbonne y en Ciencias de la Información por la Complutense de Madrid, José Manuel Romero Tenorio (España 1978) es discípulo del filósofo francés Jean Baudrillard. Ha trabajado como periodista y fotoperiodista para *Le Monde Diplomatique*, entre otros medios. Sus últimos artículos publicados en revistas científicas colombiana, francesa y española tocan los temas de la representación de la etnicidad en los medios, narrativas transmediáticas, la creatividad en la música (jazz), en el cine y en la fotografía.

Carolina Buitrago Echeverry (Cartago, Colombia, 1995) es residente en línea del proyecto de investigación “Nuevas narrativas transmedias”, avalado por el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS-Paris). Es fotógrafa y estudiante de Comunicación Social-Periodismo en la Universidad Católica de Pereira (Colombia).

María del Rosario Echeverry Blanco (Neiva, Colombia, 1970) es licenciada en Estética y Estudios Culturales por la Universidad de Paris I Panthéon-Sorbonne. Obtuvo un Máster en Estética en la misma universidad, así como otro en Bellas artes por la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Colombia). Ha trabajado como experta en arte y violencia en Suecia con la Alcaldía de Lulea, como asesora artística en París, además de participar activamente como artista en exposiciones colectivas en París y Bogotá. De regreso a Colombia después de 13 años de ausencia, estuvo a cargo de la dirección artística de La Noche en Blanco Bogotá 2013, de la asesoría comercial y artística de la Galería Neebex en Bogotá, así como de la Imaginart Gallery de Barcelona.