

DEPORTES EXTREMOS EN EL DISCURSO MEDIÁTICO DE LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS

EXTREME SPORTS IN MEDIATIC DISCOURSE OF CONTEMPORANEOUS SOCIETIES

*Joaquín Darío Huertas Ruiz**

Resumen

El presente trabajo tiene tres partes: en un primer momento, se analiza la concepción hermenéutica de texto y discurso, desde la perspectiva ricoeuriana, prestando atención a la lectura de algunos fenómenos sociales que no han sido considerados como textos, pero que parecen hacer la transición hacia esta categoría de comprensión. En segundo lugar, se presenta el fenómeno de los deportes extremos y se lo analiza como texto y manifestación popular. En tercer lugar, se busca comprender los alcances de esta lectura en la comprensión de fenómenos sociales de creciente importancia en nuestro tiempo.

Palabras claves: texto, discurso, interpretación, fenómeno social, deportes extremos, cultura popular.

Abstract

This paper is developed in three parts: first, we analyze the hermeneutic conception of text and speech from a Ricoeurian perspective, paying attention to the reading of some social phenomena that have not been considered as texts, but they seem to make the transition towards this category of understanding. Second, it presents the phenomenon of extreme sports and it is analyzed as text and popular event and third, settings that involves understanding the scope of this reading in understanding social phenomena increasingly important role in our time.

Key words: text, discourse, interpretation, social phenomenon, extreme sports, popular culture.

Fecha de recepción: 29 de abril de 2013

Fecha de aprobación: 2 de agosto de 2013

* Magíster en Filosofía Latinoamericana, especialista en investigación social y licenciado en Filosofía e Historia. Profesor asociado de la Universidad de San Buenaventura, Bogotá. Correo electrónico: dariohuertas@gmail.com

¿Qué es un texto? ¿El video es un texto?, de una a otra forma de escritura

La investigación hermenéutica tiene como fin la interpretación de los textos, de los múltiples sentidos que pueden proporcionarse a la luz de la polifonía de los interpretantes y los infinitos horizontes que surgen de tal ejercicio. Pero lo que motiva este escrito, es la indagación sobre el objeto a interpretar, el cual, como se dijo, es el *texto*. Por ello, nos preguntamos sobre lo que se presenta a interpretar, lo cual, en una primera afirmación, no es más que el texto literario, enmarcado en la herencia de la tradición hermenéutica correspondiente a la interpretación de las *Sagradas Escrituras*, base de la comunicación de la Palabra Divina: la verdad trascendente se encuentra revelada en el libro sacro y ella expresa los designios de la divinidad al pueblo escogido, lo cual requirió, con el tiempo, una metodología precisa de interpretación. Una segunda afirmación extiende el concepto de texto a las artes plásticas y a la música, obras creadas por sus autores con el fin de expresar un sentido, así como un universo simbólico y valorativo que pretende hacer una reconstrucción de la realidad a través del color, del volumen, de la sinfonía. En ambos casos, nos encontramos frente a obras que son compuestas por maestros de sus artes, quienes, después de un arduo proceso de formación espiritual en los fundamentos de su cultura, expresan un discurso, una forma de concebir el mundo.

Sin embargo, los tiempos, las condiciones sociales y tecnológicas cambian, así como los modos de expresar los discursos. La red mundial de información, en los últimos tiempos, ha avanzado hacia la constitución de producciones que difieren de la estructura formal de las mencionadas anteriormente, por ejemplo, en su aparataje simbólico o en los modos como el tiempo y la narración son entendidos. En ambas situaciones, el criterio de validez es el mismo, en tanto se cumple con las características de las *Escrituras*: en todos existe un discurso definido, encadenado en la serie de imágenes o sonidos que, dispuestos en un orden específico, buscan expresar desde la parte y el conjunto, un discurso a comprender, tanto por el autor como por la comunidad de espectadores o interpretantes que se ocupan de tal obra¹ (cfr. Ricoeur, 2006).

Ante esto, cabe preguntarse si los productos exhibidos en las redes sociales son textos y –sobre todo– *discursos*, un contenido particular que es expresado. De acuerdo con la *teoría de la interpretación* de Paul Ricoeur, los fenómenos a ser interpretados están mediados por la experiencia de lectura generada por su expresión en términos de discurso, ya sea este hablado o escrito (Ricoeur, 2006, p. 11). Se recuerda así que la interpretación no se da por el medio sino por la simbiosis entre fenómeno, narración y discurso, cuyo medio es la expresión convertida en texto o habla. Cabe resaltar que la obra de Ricoeur se centra en la interpretación literaria, en la cual el lenguaje escrito es la base de sentido donde se reconstituye el acontecimiento. El autor compone su obra en sus términos, de acuerdo con los signos y códigos lingüísticos propios de la creación literaria. Lo puesto como texto es entonces creación intencionada originada de la realidad, pero puesta en la obra de acuerdo con las condiciones tanto del autor, su intencionalidad, como de los cánones literarios (Ricoeur, 2001, p. 47).

Esto puede extrapolarse para la obra audiovisual. El video puesto en las redes sociales consigna un acontecimiento donde supuestamente no existe una estructura definida, en tanto se ha recogido la memoria de un hecho, tal como sucede en el tiempo en que es grabado. Sin embargo, las condiciones de la producción y edición de tales acontecimientos están mediadas de manera intencional por quienes intentan describir algo, esto es, un texto estructurado por el discurso, con sentido, definidas por como son expresadas.

El hecho de que el texto sea la unidad lingüística buscada y que constituya el medio apropiado entre la vivencia temporal y el acto narrativo puede ser esbozado brevemente del siguiente modo. Como unidad lingüística, un texto es, por una parte, una expansión de la primera unidad de significado actual, de la frase o instancia discursiva en el sentido de Benveniste. Por otra parte, aporta un principio de organización transfrásica del que se beneficia el acto de narrar en todas sus formas. (Ricoeur, 2000, p. 191).

A partir de Ricoeur, podemos afirmar que dichas producciones son, en sentido lato, también una forma de escritura, de texto. Respecto de esto, debemos fijarnos en lo dicho por este autor, sobre todo en relación a la comprensión del término *texto*, que designa a toda producción discursiva que denota encadenamiento de sentido, está finalizado y puede ser analizado en el todo y en sus partes, lo cual es cierto para toda producción puesta en la red de información: “llamamos texto a

1 Cabe recordar que durante la edad media, la difusión del discurso religioso para las mayorías, estaba concentrado en las pinturas alegóricas a pasajes bíblicos, expuestas en las iglesias, costumbre que, a pesar de los movimientos iconoclastas, se mantuvo prácticamente hasta la masificación de la alfabetización.

todo discurso fijado por la escritura. Según esta definición, la fijación por la escritura es constitutiva del texto mismo” (Ricoeur, 2001, p. 127).

Sin embargo, debemos tener en cuenta las diferencias que poseen los videos que deseamos estudiar, respecto a los textos elaborados como arte. En primer lugar, estas realizaciones recogen imágenes y sonidos de un acontecimiento que se da en el tiempo inmediato, sin aparentes mediaciones que constituyan un discurso determinado. En segundo lugar, el recurso de una cámara –un ojo que mira, aparentemente *objetivo* en estos fenómenos–, enmascara la posibilidad de reconocer la lógica de su escritura y lo pone en el lugar del habla –es decir fenómeno y memoria–, desplazando la escritura –que existe, pese a su inmediatez y memoria– sobre el habla. Pero ¿existe discurso, y por consiguiente, texto en este tipo de productos?

Entendemos que el discurso es el acontecimiento del lenguaje intencionado y constituido a partir de las estructuras específicas de una ideología y la constitución de gustos, acciones y protocolos de la interacción social. Siguiendo a Ricoeur, De Certeau (2007) afirma que el discurso no puede restringirse solo a la escritura impresa, sino que va más allá, hasta escrituras divergentes como las canciones del *sertão*, las cuales manifiestan el sentir profundo de las clases marginales del Brasil en formación: “al estilo de las *Loas* del vudú, “espíritus” y voces de una referencia diferente. Los relatos de milagros son asimismo cantos, pero graves, relativos no a levantamientos, sino a la denuncia de su represión permanente” (p. 20-23): el discurso no solo enuncia un acontecimiento inmediato, sino toda una lectura de sucesos que afectan de uno u otro modo a un grupo social, donde los textos, en este caso canciones, producen la enunciación de una situación leída e interpretada, por quienes conocen los códigos de tal enunciación. En las redes sociales, los videos cumplen una función análoga, en tanto y en cuanto tales productos no nacen de una intencionalidad propuesta desde el discurso naturalizado de la cultura y el arte, en los códigos propios de lo denominado culto, sino desde el complejo estético denominado sentir popular, propio de la cultura de masas.

Frente a esta situación, como tesis a desarrollar en adelante, se podría decir que estas manifestaciones narrativas presentes en el escenario de los medios de comunicación actuales, como escrituras divergentes, con un valor discursivo y social, a los cuales no se les ha prestado atención desde la academia, dejando de lado

la posibilidad de interpretarlos a pesar de su vigencia en el horizonte del mundo de la vida contemporáneo. Ya la escritura en papel tuvo que enfrentar la misma situación frente al habla: en los diálogos platónicos, para controvertir su validez discursiva, la escritura fue entendida como *phármakon*, como droga que adormece la memoria y el habla. Los dispositivos a partir de los cuales se escribe el texto son variables en tanto dichos medios son propios de un contexto determinado, ya sean política, económica o culturalmente impuestos.

De otro lado, la absolutización de un medio, de un sistema simbólico o de una codificación, por parte de una cultura, manifiesta en su misma enunciación, que tiene las limitaciones propias de su tiempo y, por otro, se debe recordar que más allá del texto está el discurso inscrito en él. Así, deseamos demostrar, no que tales producciones son una forma de discurso –que de por sí lo son–, sino que se ofrecen como una escritura. En este sentido, asumimos lo dicho por Ricoeur (2006):

Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto. La comprensión tiene que ver menos que nunca con el autor y su situación. Intenta captar las proposiciones del mundo abiertas por la referencia del texto. Entender un texto es seguir sus movimientos desde el significado a la referencia: de lo que dice a aquello de lo que habla (p. 100).

Relatos de las sociedades posmodernas, entre los medios y los fines

Explicar un texto es entonces primordialmente considerarlo como la expresión de ciertas necesidades socioculturales y como una respuesta a ciertas perplejidades bien ubicadas en el espacio y en el tiempo. Ricoeur (2006, p. 101).

Para nuestro tiempo, los medios audiovisuales han desplazado la escritura impresa como fuente de interpretación, sobre todo en lo concerniente a la intención de narrar la experiencia de lo cotidiano o popular, lo cual ha emergido como referente de la cultura popular: ya desde principios del siglo XX, el tango y otras tendencias musicales, lo mismo que el cine, han otorgado la estructura simbólica de *la hablilla cotidiana* del contexto histórico propio: los corridos en la revolución mexicana despiertan añoranzas románticas y políticas, como *Adelita*; ni qué decir del desarrollo del cine como elemento de propaganda durante la revolución rusa; baste recordar por ejemplo, la película *El acora-*

zado Potemkin de Eisenstein, de 1925. En ambos casos, el discurso se ha hecho texto ideológico, íntegro en sí mismo, adquiere una identidad distinta a su contenido artístico y es leído desde su intencionalidad manifestada como el “sentir en el seno del pueblo”, con la carga de sentido y significado puestos desde la lectura de las personas de común. “Para describir estas prácticas cotidianas que producen sin capitalizar, es decir, sin dominar el tiempo, se imponía un punto de partida porque se trata del hogar desorbitado de la cultura contemporánea y de su consumo: la lectura” (De Certeau, 2007, p. LI).

Por esta, aparece en el mercado musical o audiovisual, textos multimedia, compartidos en las redes sociales que contrastan con la producción audiovisual de carácter formal. Estos textos suponen en sí la capacidad de dar cuenta de un estado de las cosas, del modo como la sociedad, como la realidad es interpretada. Lo que se denomina arte popular o *pop art*, posee una estructura constituida por la deriva de los discursos de la cultura popular a los medios masivos, los cuales adoptan sus formas y códigos (la marginalidad, sus personajes, las historias donde el pueblo opone al estado, etc.), transformándolos en discursos y textos adecuados al consumo de masas. Retornando a De Certeau (2007), reconocemos que tales discursos poseen sus códigos, narrativas y estéticas *análogos* a los códigos, narrativas y estética de las artes:

La forma actual de la marginalidad ya no es la de pequeños grupos, sino una marginalidad masiva; esta actividad cultural de los no productores de cultura es una actividad sin firma, ilegible, que no tiene símbolos, y que permanece como la única posibilidad para todos aquellos que, no obstante, pagan al comprar los productos-espectáculo donde se deletrea una economía productivista. Esta marginalidad se universaliza; se convierte en una mayoría silenciosa (p. XLVII- XLVIII).

La naturalización de este tipo de discursos de *la mayoría silenciosa* produce un complejo de códigos y textos compartidos, consumidos e interpretados de forma masiva, al igual que convierte la lectura en la asimilación de discursos particulares, en discursos generalizados, descontextualizados, sin base ni contenido que pueda prolongarse en el tiempo y la memoria. Estos textos se debaten, no por su forma escrita, sino por la posibilidad de ser asimilados sus discursos por quienes acceden a ellos como consumo de masas, el cual se caracteriza por su configuración efímera y convencional.

Como producto de este fenómeno, el espacio vivido por el hombre contemporáneo no es solo el lugar donde se desplaza materialmente, sino también en el que se *mueve* virtualmente. De entre las múltiples manifestaciones que han ido consolidándose como narrativas y textos de la cultura popular, se ha elegido de forma aleatoria el fenómeno deportivo por su importancia en el escenario contemporáneo, devenida en gran parte de la cotidianidad de millones de observadores -lectores-, quienes juegan con los complejos de significación de estos eventos, los cuales nacen en el seno de lo popular y se definen en el proceso de asimilación, con los códigos y entramados simbólicos de los medios de comunicación. Esto genera una dinámica entre la lectura del acontecimiento y la generación de múltiples interpretaciones, entre el consumo irreflexivo y la contemplación de tintes líricos, donde el texto da lugar a la admiración y la contemplación, así como a la subversión de los sentidos otorgados por los individuos y el colectivo, los cuales sin embargo, mantienen la esencia de un discurso común y asimilable por quienes lo consumen.

De la televisión al periódico, de la publicidad a todas las epifanías mercantiles, nuestra sociedad vuelve cancerosa la vista, mide toda realidad en su capacidad de mostrar o de mostrarse y transforma las comunicaciones en viajes del ojo. Es una epopeya del ojo y del impulso de leer. La economía misma, transformada en “semiocracia”. Fomenta una hipertrofia de la lectura. El binomio producción-consumo podría sustituirse con su equivalente general: escritura-lectura. La lectura (de la imagen o del texto) parece, además, constituir el punto máximo de la pasividad que caracterizaría al consumidor, constituido en mirón (troglodita o itinerante) en una “sociedad del espectáculo”. (De Certeau, 2007, p. LI- LII).

Entre la abundante oferta deportiva, los *x-games* o deportes extremos se desarrollan también para ser vistos tanto por sus testigos presenciales como por otros que participan a través del ciberespacio. El deporte extremo es un acontecimiento de lectura masificada y simultánea: los ejercicios son vistos por un grupo definido de espectadores y practicantes quienes asisten a su ejecución y también por quienes los observan una vez son colgados en las redes sociales. Tanto el momento del ejercicio -efímero y fugaz-, como la grabación registrada y puesta en las redes sociales, cumplen el requerimiento de Ricoeur para los textos de ser acabados y fijos; el primero, inscrito en la memoria y el otro, *escrito* y puesto a la contemplación del público (Ricoeur, 2001). El video se *cuelga* en la red y se hace memoria a través del relato

reconstruido en las conversaciones del grupo de practicantes/aficionados. Queda a merced del intérprete; es leído y adquiere sentido como parte de un cosmos denominado *deportes extremos*, los cuales poseen una estructura de códigos y símbolos propios, tanto en la manera de ejercerse como en los modos de publicarse para la contemplación del público.

Un texto de las redes sociales: discurso y fenómeno social del video en las redes sociales

Vamos al texto elegido²: el video es una producción elaborada para la contemplación y generación, en quien lo observa, de algún tipo de respuesta explicitada en emociones, sentimientos, valores. Se trata de *conmover* hacia una lectura específica. Si nos detenemos en las condiciones específicas del medio en que se ha escrito el texto, nos damos cuenta de que, si bien se ha consignado una acción mediante un elemento audiovisual, el cual posee una estructura creada por un autor: se ha hecho uso de varias cámaras, se han editado las tomas, los actores cambian; así como los escenarios, las tomas tienen distintos encuadres; no podemos comprender inicialmente lo que el video nos está ofreciendo si no hacemos un paréntesis del flujo de imágenes presentadas en este elemento colgado en una red social. El complejo de imágenes que se cargan en nuestro ordenador difiere de lo esperado en la estructura de un texto escrito: no hay una justificación, no hay una trama desarrollada con palabras o conclusión sugerente, ni siquiera puede pensarse en una composición estructural del estilo de un ensayo escrito para la academia. El texto está allí y se desarrolla en tres minutos y treinta y ocho segundos. Suficientes para decir lo que un académico puede escribir en seiscientos o mil páginas de disertación³.

Su título es solo una referencia a lo que está contenido en el archivo: "*parkour and freerunning*". El término *parkour* en francés, indica "atravesar" y el término inglés *freerunning*, indica "carrera libre". Hasta ahora nada de lo que podemos inferir, tanto del título como del video, nos dice algo sobre lo consignado en el archivo multimedia, tan solo una somera noticia de lo que se va a ver.

El encadenamiento de las imágenes nos ofrecen movimientos que alteran la concepción tradicional que tenemos acerca de movernos y estar en el mundo: un

título, al inicio de la producción, nos dice en francés: *Le parkour, l'art du déplacement* (El parkour, el arte del desplazamiento), a continuación aparecen los desplazamientos y saltos entre muros, terrazas, equipamiento urbano, vehículos y, sobre todo, aire. Ver saltar personas no es algo significativo, hasta que se repara en el modo y en el lugar donde saltan los personajes que intervienen en el video, el componente del arte. No saltan de cualquier manera, lo hacen de formas imposibles para el común de las personas: un joven salta del borde de una azotea a otra, otro salta de una cornisa al suelo; otro, de un pequeño poste a un muro, ambos separados por varios metros de distancia; otro asciende entre muros desde el suelo hasta el borde de las dos: parece escalar mientras salta. Son saltos extraordinarios en el sentido de no ser habituales ni fáciles de ejecutar; se revelan como ejercicios propios de atletas de alta competición. Las relaciones entre la distancia, el salto y las condiciones anatómicas no concuerdan con lo común y por ello se distinguen de entre otros ejercicios atléticos, ello denota su carácter extremo.

Aquí aparece un factor importante: se va revelando un discurso ilógico, en apariencia, alrededor del espacio cotidiano. El torrente de las vivencias que asumimos en el diario vivir se ha inscrito de acuerdo a un modo de leer el mundo y de asumirlo como espacio donde podemos desplazarnos y encontrarnos naturalmente en él. Recuerda a Heráclito y su sentencia sobre el movimiento constante del ser, en especial porque los saltos involucran siempre giros con el cuerpo, ya desde un plano a otro con diferencia de varios metros, varios pisos, varios bordes donde se cae con el gesto técnico adecuado. Si retomamos el título: ¿Ello es un arte en sentido estricto? ¿Es eso lo que debemos leer?

Contribuyendo a la composición visual, la música de fondo también nos dice algo; el ritmo de la música fortalece el sentido del movimiento en la imagen; el *beat* es electrónico. Aunque esta música no influya para nada en el movimiento, por ser parte de la edición, conduce la interpretación de la calidad del gesto deportivo, dadas las condiciones de lectura que desea mostrar el autor del video: la música *indica*, como parte del movimiento juvenil un ambiente urbano inscrito en el mundo de la vida actual: la música electrónica recuerda también su origen popular y el imaginario que, como un aura, inscribe el *parkour* como un fenómeno que refleja la rebeldía y la independencia del joven frente al establecimiento institucional que parece oponerse a este tipo de manifestaciones juveniles.

Quien publicó este video, tuvo como intencionalidad mostrar y decir algo a través del lenguaje audiovisual acerca de un fenómeno digno de ser visto (establece-

² <http://www.youtube.com/watch?v=WEeqHj3Nj2c>

³ "Blades contaba que en cierta ocasión Carlos Fuentes le dijo que admiraba su capacidad de síntesis, porque en un tiempo estrecho de siete minutos él podía desarrollar una historia que al escritor mexicano le hubiera llevado sus buenos años y miles de cuartillas".

mos su dignidad por la estadística de las reproducciones -35'474.732⁴- y la permanencia del video en la red social -desde 2006-). Como el texto publicado, el archivo no puede ser adulterado por el autor sin convertirlo en otra cosa, en otra obra por completo distinta. Pensamos aquí en la posición de Ricoeur acerca de las características del texto, su situación de obra acabada, el ser un discurso mentado por completo y la significación de permanencia y posibilidad de ser algo sometido al juicio del público, dejando de lado la posibilidad de relación con el autor en el sentido del diálogo entre hablante y escucha, convirtiéndolo en víctima de su obra a manera de póstuma. La relación que se da con el video es de obra con intérprete, de creación con lector.

El deporte extremo como texto de un fenómeno social

Frente al orden establecido para las sociedades urbanas, donde los espacios y los tiempos son regulados de manera estricta, los deportes extremos nacen usando de otro modo los escenarios comunes de la ciudad y se extienden al campo. Es común encontrar deportistas extremos -*skaters, rollers, bikers*-, jugando en terrenos baldíos y en lugares que habitualmente no son considerados aptos para el ejercicio deportivo: escaleras, puentes, piscinas abandonadas, paredes, entre otros; la vuelta a la naturaleza se hace en escenarios donde la ausencia de condiciones para las prácticas deportivas clásicas es la regla: abismos, campo abierto, trochas, el mismo aire, erigidos como canchas; de ahí el carácter de extremo, porque altera las condiciones del escenario hasta el límite de sus posibilidades para alcanzar los objetivos del gesto deportivo: se salta por las bancas del parque, se desliza en los pasamanos de las escaleras, se baja con patines por las escaleras, se saltan automóviles estacionados o en movimiento, se gira y se suben paredes sin asidero y se desafía la gravedad mediante saltos acrobáticos.

Aquello que se pretende exponer como texto es que estos deportes tienen implícito el componente del riesgo, la cercanía con el peligro y la imprevisión, la aventura, opuesta a la serena previsión y control de la que hace gala la modernidad: aquí se no previene sino se vive el momento, lo actual, donde es muy posible tener una lesión o quedar en peligro de muerte. Lo mismo sucederá con las actividades en la montaña, los ríos o los muros de escalada. En medio de la lectura que se hace de estas actividades, lo cotidiano está signado por la capaci-

dad del deportista extremo para alcanzar y superar los límites de la realidad socialmente aceptada. Tanto la emoción de la espectacularidad y las manifestaciones de superación del orden de lo cotidiano, son bases del discurso que inscribe este tipo de gestos deportivos.

Para Michel Maffesoli (2000), el mundo de la vida no es el escenario de la permanencia, del sentido común, sino de la constante inestabilidad, lo que deriva en una comunidad emocional que se desenvuelve en las megalópolis contemporáneas, pero que no busca hacer emerger valores ni ideologías nuevas, lo que le interesa es vivir, y por vida se refiere a todo tipo de experiencias que le ayuden a tener contacto con el mundo, incluidas las que implican violencia y peligro.

¿Habría que hablar de la sociedad desmoronada, en decadencia, o del fin de todos los valores comunes? No es seguro. La aventura existencial está ahí. Hay que interpretarla con audacia. Hasta entonces las diversas instituciones sociales, familiares, políticas, económicas, sabían dar sentido e indicar el sentido. Ya no es el caso puesto que la energía (individual y colectiva), ya no se proyecta hacia lo lejano. Se agota en el acto. Se invierte únicamente en una serie de presentes vividos como tantos otros instantes eternos (s.p.).

Los procesos de socialización se transforman y reclaman escenarios que diverjan de los establecidos, sin importar las implicaciones: las redes sociales y los espectáculos multitudinarios ofrecen un marco en el que, especialmente los jóvenes, se puede satisfacer necesidades de socialización, sin las obligaciones impuestas por el aparato moral de la modernidad.

Las dinámicas de reconocimiento e identificación ya no pasan por el tamiz de la subjetividad, sino por la perspectiva de la figura individual excepcional *que se ve*, lo cual recuerda los tiempos míticos, pero implicando al tiempo el anonimato de las mayorías, quienes participan de la emoción, sin la ilusión de comprenderla (Maffesoli, 2004a). Las distintas subjetividades -con ilimitadas posibilidades de consumo y satisfacción-, se desvanecen para dar lugar a la experiencia individual en lo colectivo, orientado por el deseo de sentir y de chocar contra la oposición de una naturaleza que parece permitir el retorno al misterio del cosmos. Frente a la deshumanización que implica la vida contemporánea, el individuo se enfrenta a la realidad trastocando sus valores: contra la eficiencia y la optimización, se imponen tendencias caóticas y contestatarias; los valores estéticos se banalizan en pos de un sentir colectivo, que

a su vez se convierte en el modelo de comportamiento general, de aceptación trágica de la dialéctica entre el encanto y el desencanto. Son textos que requieren otro tipo de lectura.

A partir de esta perspectiva, emerge la paradoja que fija al espectáculo deportivo como complejo simbólico dador del sentido genuino de la modernidad: la delegación de la actividad física a otros que pueden hacerlo mejor y la participación activa solo cuando es estimulado, recuerda los ejercicios políticos; el abandono de la experiencia material del juego, se ha podido satisfacer también con la creación de los videojuegos, en los cuales la estimulación audiovisual suplanta la experiencia real. Es curioso notar cómo, a medida que una sociedad se suple de la tecnología para su desarrollo y evolución, crecen también de modo exponencial las enfermedades asociadas al sedentarismo, a pesar que el consumo de espectáculos deportivos se hace mayor (Maffesoli, 1982, pp. 15- 71). Un modo de lectura que se convierte en un fin y un horizonte de sentido de manera renovadora.

¿Qué revela este fenómeno?

Al parecer, y de acuerdo con la naturalización de la lectura de los acontecimientos deportivos, devenidos en contemplación del gesto, se pasa por alto que la dimensión lúdica de la existencia debe ser experimentada por cada uno, pues la realización humana es plena en el juego y en el contacto de la existencia con el mundo. En términos de la analítica existencial de Heidegger, la pérdida que ocurre en el ser cuando opta por abandonar su sentido original, lo lleva hacia el sinsentido. Por ello es natural que el deporte, como actividad sin fundamento, sin su contenido original, solo posea el carácter de espectáculo que le hemos impuesto en la dinámica contemporánea (Heidegger, 2002, pp. 129-157).

El *leitmotiv* de la afición a los deportes como espectáculo y como sistema de valores se asienta en su capacidad discursiva de despertar emociones, llamémoslo así, latentes en los espectadores; quien observa los deportes, ya sea los más populares o los más exóticos, lo hacen desde un sistema de valores identificados claramente en el desempeño de los atletas, que *juegan* un determinado deporte: la sobriedad del tenis, la aparente indeterminación del fútbol, todo ello entendido desde tal capacidad. Los deportes entonces, normalmente nos ofrecen qué sentir y a veces pasamos por alto que también nos dan qué pensar: fijándonos un poco en el modo en que ha devenido tanto el mercado como la cultura, nuestras sociedades han convertido

estos acontecimientos en referentes para millones de personas en todo el mundo; esto puede indicarnos, de un lado, la aparente banalización de las sociedades en pos de actividades lúdicas, pero de otro, manifiesta la extrema idealización y racionalización de la cultura moderna, donde hasta las actividades extralaborales, están reguladas por una rígida racionalización y la técnica como valor absoluto de la acción (Maffesoli, 2004b) (Gumbrecht, 2006).

Dentro de este discurso, a través de estos textos, la consolidación de los deportes modernos y su múltiple valoración en campos como el ocio, la salud, el desarrollo de valores, hasta la modelación de personalidades y su explotación por parte de la industria (tanto en el entretenimiento como en el consumo de bienes asociados), han convertido estas prácticas en el paradigma de la modernidad: el objeto del deportista son los valores competitivos y estos son expresados tanto por la pulsión hacia las marcas y hacia la idea de progreso y optimización: entrenamiento, trabajo en equipo, superación y perfeccionamiento, uso de la tecnología, entre otras cosas (Huertas, 2012). Los deportes así concebidos, deberían ser entendidos como el triunfo de la razón sobre la materia, como el escenario propicio para la formación social y política de todos sus componentes.

De otra parte, tales deportes implican otra cara de la vivencia del ser humano en su búsqueda de sentido. Los deportes extremos no se practican de manera solitaria, se crean grupos que construyen identidades y valores propios de la vida social. La imagen del joven practicante de deportes extremos es la de un hombre distinto y apartado de la sociedad en tanto es un componente marginal del mismo. El patinador, el *roller*, está identificado con un grupo especial y con ello aparecen también las notas que lo van a caracterizar y a distinguir de entre las demás prácticas juveniles: atuendos, ropa, música, etc. (Feixa i Pàmols y Maffesoli, 1998).

De la aventura propia de los deportes contemporáneos deriva otro componente aún más trascendental: todos ellos implican trato cercano con la muerte, la retan, haciéndola próxima. Los gestos técnicos, el ejercicio a ser alcanzado, retando la lógica, rozan el peligro abandonando lo seguro, lo posible, para adentrarse en lo inquietante, lo imposible, la proeza. Es seguro que este acercamiento con la dificultad a superar, con el riesgo que se corre porfiadamente por el solo gusto de enfrentarlo, genera suficiente emoción para convertirse en algo significativo. Quien practica cualquiera de estos deportes sabe que se arriesga a lastimarse o a morir y aun así lo hace.

Estos deportes acumulan los testimonios y actualizan el estupor propio de su práctica, sin por ello ocultar la posibilidad del pasado. Podemos interpretar este acontecimiento como una resistencia ante el mismo medio que convierte en efímero todo acontecer; al aprovechar las condiciones de los medios a pesar de ellos mismos, al poder extender los signos y significados, la voluntad de aventura y actualizar el riesgo, se convierte en auténtico el gesto y en un texto que puede ser interpretado a voluntad de quien lo quiera acceder. Los códigos aprendidos por años de observación de los medios imprimen un sentido mediático que incluye música de fondo, efectos de cámara y trucajes para lograr un mayor efecto.

Los deportes modernos se caracterizan por exaltar la construcción de la subjetividad sobre las capacidades del hombre para poder dar significado a sus acciones en un nivel ontológico y a su vez social. La pérdida de sentido del deporte contemporáneo como modelo de acción, se da porque se ha perdido su carácter genuinamente lúdico en pos de su carácter idealista y productivo. Huizinga (2002, p. 74) y Caillois (1997, p. 37), ponen de presente que los juegos son ante todo pérdida y derroche de energías para la realización humana, lo cual en los términos de la modernidad es algo negativo.

Todo este recorrido nos ha permitido ver una transición del texto literario hacia el texto audiovisual, con todas sus implicaciones sociales. El primero, que se remitía a las palabras fijadas por el código de la escritura de símbolos en el papel, se traslada hacia un complejo de imágenes y sonidos que entrañan en sí mismos un complejo de signos, símbolos y referencias, los cuales son retomados a través de la interpretación en sentidos referenciales que darán sentido a la acción de los deportes extremos, lo es en el sentido que el video se convierte en texto y discurso deportivo referenciado, tanto por su estructura interna de texto escrito intencionado, como por la constitución de sentido del cual emerge para representar las condiciones de posibilidad de sentido del fenómeno deportivo en términos posmodernos, donde todo relato de los fines últimos se diluye ante la fuerza del presente ambivalente y dúctil del acontecer cotidiano.

En estos sentidos queda por demás demostrado que el video compartido en las redes sociales es un texto legítimo que nos da qué pensar, como en una manifestación de las condiciones de posibilidad de expresión de las vivencias cotidianas, en un nivel rayano en la limitación de lo cotidiano frente a la condición extraordinaria de todo gesto deportivo.

El acercamiento a este tipo de discurso debe ponernos en guardia frente a la necesidad de leer con un aparato interpretativo sofisticado, que no solo responda a los cuestionamientos teóricos de la filosofía, sino también a las preguntas que surgen ante la emergencia de los fenómenos sociales, que cada día cobran mayor protagonismo en el seno de la sociedad. Por ello este escrito es una invitación a sondear y explorar los campos de lo deportivo para así comprender mejor la sociedad en la que vivimos.

Referencias bibliográficas

- Caillois, R. (1997). *Los juegos y los hombres*. 1a. ed. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer*. Vol. 1. México: ITESO, Universidad Iberoamericana.
- Feixa i Pàmols, C. y Maffesoli, M. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- Gumbrecht, H.U. (2006). *Elogio de la belleza atlética*. Buenos Aires: Kats Editores.
- Heidegger, M. (2002). *El ser y el tiempo*. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Huertas, J. (2012). Sociedad deportiva: figuración, progreso y control social en el deporte aficionado individual: un análisis sociohistórico de los deportes individuales con los conceptos operatorios de Norbert Elías. *Revista da ALESDE* 2(1), 107-124.
- Huizinga, J. (2002). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza.
- Maffesoli, M. (1982). *La violencia totalitaria*. Barcelona: Herder.
- Maffesoli, M. (2000). Nomadismo Juvenil. *Nomadas, Universidad Central*, (13), 151-159.
- Maffesoli, M. (2004a). *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maffesoli, M. (2004b). *El tiempo de las tribus*. [México]: Siglo Veintiuno.
- Ricoeur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. *Anàlisi*, (25), 189-207.
- Ricoeur, P. (2001). *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación, discurso y excente de sentido*. México: Fondo de Cultura Económica.