



Fuera de Cuadro

Discursos Audiovisuales
desde los Márgenes

Ximena Triquell
Santiago Ruiz

(Compiladores)



Fuera de Cuadro
Discursos Audiovisuales
desde los Márgenes

Ximena Triquell y Santiago Ruiz (comp.)

Ximena Triquell

Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes / Ximena Triquell y Santiago Ruiz. - 1a ed. - Villa María: Eduvim, 2011.

210 p. ; 21x14 cm. - (Poliedros)

ISBN 978-987-1727-65-0

1. Semiótica Audiovisual. 2. representaciones sociales -cine y video-. I. Ruiz, Santiago II. Título.

CDD 302.2

Fecha de catalogación: 31/05/2011



LIBRO
UNIVERSITARIO
ARGENTINO



Esta edición se realizó con la ayuda económica de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba.

Editor © INGRID SALINAS ROVASIO

Diseño © LAUTARO AGUIRRE

Queda hecho el Depósito que establece la Ley 11.723

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por EDUVIM incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni del Director Editorial, ni del Consejo Editor u otra autoridad de la UNVM.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo y expreso del Editor.

Grupo de Estudios de La Imagen

Laura Abratte
Candelaria de Olmos
Corina Ilardo
Verónica López
Celina López Seco
Diego Moreiras
Melissa Mutchinick
Mara Pelli
Santiago Ruiz
Sandra Savoini
Agustina Triquell
Ximena Triquell

Indice

Introducción	9
El poder de la imagen: De la verdad a la obligación, de la ostensión a la generación de relatos <i>Santiago Ruíz</i>	17
Imagen, historia y representación: Godard, Galuppo y la práctica del <i>found footage</i> <i>Melissa Mutchinick</i>	27
La sensibilidad como gesto político en el cine de Chris Marker <i>Celina López Seco</i>	43
Fantasías animadas argentinas: Las representaciones sociales en el cine-animación argentino en la década del '30 y del '40 <i>Mara Pelli</i>	55
Sobre sujetos, identificaciones y modalidades de representación en el documental etnográfico <i>Corina Ilardo</i>	69
Representación, mujer y cine <i>Sandra Savoini</i>	87
“Ser chico”: representaciones de la infancia en cortos producidos por niños <i>Ximena Triquell</i>	103
La mirada del otro: análisis de fotografías producidas en el Taller de Fotografía y Video del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba <i>Verónica López</i>	119

Yo en la escuela. Imágenes desde un CENMA cordobés <i>Diego A. Moreiras</i>	137
Miradas ubicuas: Repertorios visuales, identidades juveniles, periferias. Reflexiones a partir de una experiencia fotográfica en el IPem 320 <i>Agustina Triquell</i>	155
Publicidad, política y audiovisual: La representación del electorado en los spots de campaña a presidente en Argentina (1983-1999) <i>Laura Abratte</i>	169
Bombita Rodríguez: Pop y peronismo, parodia y pastiche <i>Candelaria de Olmos</i>	185

Introducción

Este libro presenta una serie de artículos producidos en el marco del proyecto “*Imágenes de lo real: Los discursos fotográficos y audiovisuales como soportes de representaciones sociales*”, el que se desarrolla desde 2008 en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

El proyecto –actualmente en curso– tiene por objeto pensar las condiciones bajo las cuales ciertas representaciones sociales son producidas, aceptadas y reproducidas. De los muchos marcos teórico-metodológicos desde donde podría abordarse este problema, en estos trabajos elegimos hacerlo desde la semiótica ya que entendemos que los discursos no son fenómenos secundarios que vienen a agregarse sobre una realidad primera, sino que son la matriz misma en la que esta realidad se construye. En este sentido, la ruptura fundamental que esta disciplina –en este caso a partir de la teorización de Eliseo Verón– establece con planteos anteriores, consiste precisamente en pensar la producción de sentido no como algo en otro nivel (una superestructura), sino como una red que configura y da cuerpo a lo social.

En el fondo de esta propuesta se encuentra la necesaria interrelación entre el sentido y lo social: la producción de sentido es la base de las “representaciones sociales” (cuyos soportes son los “actores sociales”) y por ende de la organización material de la sociedad, las instituciones, las relaciones y los comportamientos sociales¹. En otros términos, las operaciones de asignación de sentido a materias significantes (sean estas del tipo que sean) cuyo resultado son los discursos, se dan bajo determinadas condiciones sociales de producción. Dado que la red de los discursos es infinita, la producción de nuevos discursos se realiza a partir del reconocimiento de otros anteriores, es decir,

¹ VERÓN, E., *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires, 1996.

de representaciones generadas por estos. Son las representaciones generadas por los discursos, las que a su vez permitirán la continuación de la cadena semiótica al movilizar nuevas operaciones de inversión de sentido.

Desde esta perspectiva, los discursos se encuentran indisolublemente ligados a las nociones de lo ideológico y el poder: a la primera como la necesaria relación de todo discurso con sus condiciones sociales de producción; a la segunda, como relación del discurso con sus condiciones de recepción o, en términos de Verón, reconocimiento². Como se observa, lo ideológico y el poder no refieren aquí a sustancias de las que ciertos discursos estarían dotados y otros no sino a dimensiones de análisis: todo discurso es ideológico en tanto las “operaciones” de producción del mismo se dan necesariamente bajo ciertas condiciones sociales. A la vez, todo discurso posee cierto poder en tanto propone representaciones que son puestas en circulación, aceptadas o rechazadas, reproducidas u ocultadas, repetidas o ignoradas. En una dimensión analítica, “*la noción de poder designa los efectos del discurso dentro de una determinada textura de relaciones sociales*”, efectos que necesariamente revisten, para Verón, la forma de una nueva producción de sentido³.

La tríada “operaciones-discurso-representaciones” puede ser así referida al modelo ternario de signo propuesto por Peirce “interpretante-signo-objeto”. En esta última el interpretante, en tanto terceridad, es capaz de generar nuevos interpretantes y es por ello que Verón lo relaciona con las operaciones de inversión de sentido en materia significativa que tiene por resultado la generación de nuevos discursos. De igual modo, en el polo del reconocimiento, Verón ubica las “representaciones”, las que se corresponderían con el lugar asignado por Peirce al objeto inmediato.

Recordemos que en Peirce el objeto es entendido de dos maneras: como objeto inmediato y como objeto dinámico. El primero se define como el “*Objeto tal cual el Signo mismo lo representa y cuyo Ser depende por ello de la Representación de él en el Signo*”⁴. Esto resulta como consecuencia de que un signo no puede re-presentar su objeto en todos los aspectos, sino que lo hace “en algún aspecto o carácter”.

² Ibidem.

³ Ibidem, pág. 156.

⁴ PEIRCE, C., *Obra lógico-semiótica*, Taurus, Madrid, 1987, pág. 381.

Por ende, está producido *en y por* el proceso de la semiosis; debe ser entonces reconocido a partir de un interpretante. Según la lectura de Verón⁵, el signo remite a su objeto, en el sentido de que lo representa, *en algún aspecto*, “de una manera determinada”, manera a ser producida como relación del interpretante con el mismo objeto. Ese “aspecto”, como vimos, constituye el objeto inmediato. El objeto dinámico, en cambio, es “*la realidad que de alguna manera contribuye a determinar el Signo para su Representación*”⁶, o sea el producido *fuera* de cada semiosis particular (pero siempre dentro de la cadena semiótica, pues de otra manera caeríamos en una referencialidad contradictoria con la teoría general).

Este último aspecto es fundamental en lo que refiere a nuestro problema, ya que lo que nos interesa analizar es precisamente esta relación entre los signos y los objetos entendiendo que ambos se constituyen, para los seres humanos, en la red de la semiosis. Rechazamos así la idea de una realidad primera (extradiscursiva) sobre la que después, en un segundo momento, intervendría el lenguaje (en este caso, visual y audiovisual) representándola de determinada manera, y optamos por considerar que toda producción de sentido tiene como resultado la puesta en circulación de determinadas “representaciones”, en sus condiciones de reconocimiento. Estas “representaciones”, lejos de “reflejar la realidad” la construyen: delimitan identidades, establecen formas de relación con el otro, imponen lecturas de la historia, señalan el límite de lo posible y de lo pensable.

Dentro del problema general así planteado, consideramos que las imágenes, por su propio carácter –predominantemente icónico e indicial– proponen –en reconocimiento– una relación menos mediatizada que lo lingüístico con un supuesto referente “real” y, por lo tanto, poseen –esta es nuestra hipótesis– una mayor eficacia en la lucha por la imposición de sentidos. Así, si los discursos en general “construyen la realidad”, las representaciones visuales asumen dentro de estos una eficacia particular en tanto se nos imponen con la fuerza de la evidencia, de lo que está allí (la copia exacta y/o la huella de lo real).

En este marco, el artículo que abre esta compilación propone pensar la especificidad de lo visual desde la relectura de Charles Sanders Peirce y de la recuperación de la indicialidad, no sólo como prueba

⁵ VERÓN, E., *La semiosis social*, Op. Cit., pág. 117 ss.

⁶ PEIRCE, C., *Obra lógico-semiótica*, Op. Cit., pág. 381.

de existencia como es subrayado habitualmente, sino como algo que se impone a la conciencia. Esta recuperación permite articular los planteos peirceanos con reflexiones actuales sobre las imágenes y su poder de interpelación (la imagen que quema, que punza dirá Didi-Huberman). Si la hipótesis que da origen al proyecto cuyos resultados parciales aquí exponemos es que las imágenes poseen un poder particular en la lucha por la imposición de sentido, el texto de Santiago Ruiz propone una base semiótica para sostener esta hipótesis.

Continuando con la reflexión teórica, los dos artículos que siguen abordan la relación entre las imágenes y el mundo desde dentro del cine mismo. Melissa Mutchinick lo hace a partir de la práctica del *found footage* en la obra de Jean-Luc Godard y del argentino Gustavo Galuppo, mientras que Celina López Seco se concentra en la producción del cineasta francés Chris Marker. Tanto Godard como Marker, y más cercano Galuppo, consideran el cine como un medio del pensamiento a partir del cual se puede reflexionar sobre la realidad, a condición, claro está, de dismantelar la noción misma de representación. También desde el marco del cine, pero esta vez, desde un género específico, el cine de animación, Mara Pelli aborda las primeras animaciones producidas en nuestro país para observar en ellas la relación particular que este género mantiene con la realidad.

Los artículos restantes se centran en el análisis de producciones audiovisuales o fotográficas, producidas en talleres o en el marco de programas específicos que, de diferentes maneras y desde distintas instancias de producción, proponen representaciones de determinados grupos y actores sociales. Corina Ilardo analiza documentales etnográficos referidos a pueblos originarios; Sandra Savoini aborda las representaciones de género propuestas en cortos producidos en el marco del concurso “La mujer y el cine”; Ximena Triquell considera las representaciones de la infancia en cortos producidos por niños; Verónica López estudia las fotografías producidas en el Taller de Fotografía y Video del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba; Diego Moreiras y Agustina Triquell abordan fotografías realizadas por estudiantes de nivel medio, de adultos y regular, respectivamente.

Finalmente, Laura Abratte y Candelaria de Olmos analizan productos televisivos “secundarios”, podríamos decir, pero no obstante particularmente significativos a la hora de pensar ciertas representaciones de la política en nuestro país. En el primer caso, la autora enca-

ra la pregunta acerca de la relación entre el electorado y la clase política argentina, a partir del análisis de las representaciones del pueblo en los spots de las campañas a presidente en Argentina en los últimos años. De Olmos, por su parte, elige la construcción de Bombita Rodríguez, el personaje creado por Diego Capusotto, para observar en este, ciertas representaciones de la historia nacional, específicamente de la militancia peronista de izquierda de los '70, y el modo en que estas son leídas en el contexto actual.

Una mirada ulterior sobre los trabajos realizados en el marco del proyecto de investigación y ahora reunidos en esta compilación, permite observar que los mismos comparten –además del interés por analizar la especificidad de las imágenes en la lucha por la imposición de sentidos– el hecho de centrarse en la producción discursiva realizada “desde los márgenes”, desde lugares “menores”, “periféricos”, “alternativos” de la producción discursiva general: fotos producidas por jóvenes y adultos de sectores populares, pacientes del Hospital Neuropsiquiátrico, cortos realizados por niños, cortos en video producidos por mujeres; además de productos cinematográficos y televisivos que cuestionan desde el propio medio la noción de representación que los sostiene.

Esta coincidencia pareciera postular tácitamente que es en estos lugares de la producción discursiva, en estos márgenes, donde es posible comenzar a analizar cierta eficacia particular asignada a las imágenes. Esta sospecha es compartida por quienes participan directamente en la producción o recepción de muchos de estos discursos en varios niveles: en primer lugar, por quienes las proponen, ya que en muchos casos, como dijimos, los textos son resultado de talleres o programas específicos destinados a sujetos en situaciones particulares de marginación de la producción discursiva (niños, jóvenes de sectores populares, integrantes de comunidades originarias, mujeres, pacientes psiquiátricos); en segundo lugar, por quienes las producen (los participantes de dichas experiencias); y, finalmente, por quienes las receptan, las reconocen, como resultado de estas “miradas” en particular.

Paradójicamente, es la “marginalidad” de estos discursos, la que habilita la reflexión sobre aquello que sostiene el juego de las representaciones en general. De allí el título que hemos elegido para esta compilación. En términos estrictamente técnicos, “fuera de cuadro” remite a lo que queda afuera del espacio recortado por el encuadre en

una imagen fotográfica o cinematográfica. En términos metafóricos, el “fuera de cuadro” señala ese afuera de la representación al que no obstante solo accedemos a través de ella. Afuera está el mundo, pero de él solo tenemos imágenes.

Ximena Triquell
Santiago Ruiz

Bibliografía

ANGENOT, Marc, “El discurso social: problemática de conjunto”, en *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2010, pág. 21-49.

DELEDALLE, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona, 1996.

FOUCAULT, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1991.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, Buenos Aires, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders, *Obra lógico-semiótica*, Taurus, Madrid, 1987.

PEIRCE, Charles Sanders, *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, Crítica, Barcelona, 1988.

VERÓN, Eliseo, “Discurso, poder del discurso”, en *Anais do Primeiro Colóquio de Semiótica*, Loyola e Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Noviembre de 1987, pág. 85-97.

VERÓN, Eliseo, *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires, 1996.

El poder de la imagen:

DE LA VERDAD A LA OBLIGACIÓN, DE LA OSTENSIÓN A LA GENERACIÓN DE RELATOS

Santiago Ruiz¹

Un problema que se ha suscitado en varias de las lecturas de Charles Sanders Peirce ha sido el de olvidarse de que su semiótica es una lógica, es decir: un análisis de nuestras maneras de pensar y de aprehender el mundo o la realidad. Obviar esta cuestión implicó en muchos casos detenerse en el afán tabulador y, por consiguiente, rescatar en forma predominante las clasificaciones de los signos para aplicarla a diversos procesos semióticos; en otras palabras, abocarse a tratar el pensamiento peirceano como una simple posibilidad de categorización. De esta manera, se han utilizado sus categorías más como forma de clasificar los signos (“*esto* es un símbolo, *esto* es un índice”) que como modos particulares de representación. Sin embargo, en palabras de Verón: “*No se trata (...) de ir a buscar instancias que correspondan a cada uno de los ‘tipos’ de signos. Cada clase define, no un ‘tipo’, sino un modo de funcionamiento*”².

Ya John Dewey, en 1946, señalaba críticas en este sentido hacia la lectura que Charles Morris realiza sobre Peirce³. Más cerca de nosotros en el tiempo, y de nuestros intereses en lo que concierne a este artículo,

¹ Es Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y se desempeña como docente e investigador en la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba, donde es Profesor adjunto en la Cátedra de Lingüística. Codirige el proyecto de investigación “Imágenes de lo real: Los discursos fotográficos y audiovisuales como soportes de representaciones sociales”.

² VERÓN, E., *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1996, pág. 111.

³ Cfr. DELEDALLE, G., *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona, 1996, pág. 157-159.

Mihai Nadin plantea que “*Morris lanzó el uso de ícono, índice y símbolo como tipos de signos, no como formas particulares de representación, como Peirce repetidamente los definió*”⁴. De todos modos, el mismo Peirce ha contribuido a esta confusión en algunos de sus escritos, al hablar directamente de “*tipos de signos*”⁵, si bien en una visión general de su obra esta confusión puede ser superada.

Condiciones de lo indicial

La ya hartamente conocida trilogía de ícono, índice y símbolo ha sido utilizada para intentar esclarecer el modo de significación de las imágenes (principalmente la imagen fotográfica). Así, las distintas lecturas que se hacen sobre ellas y el énfasis en un determinado aspecto (la analogía, la necesidad de códigos, la presencia del dispositivo) pueden ser leídas desde la semiótica peirceana⁶. De estas tres lecturas de la imagen fotográfica (y, por extensión, cinematográfica), nos interesa detenernos en aquella que resalta su condición indicial.

El índice en Peirce es un signo que se define a partir de una particular relación espacial, una relación de contigüidad que tiene con su objeto, lo que lo determina como un signo de la seguridad, de la reacción presente:

Es una cosa o un hecho real que es un signo de su objeto en virtud de estar conectado con éste como algo obvio, y también por entrometarse a la fuerza en la mente, completamente al margen de que se lo interprete como un signo. Puede servir simplemente para identificar su objeto y asegurarnos de su existencia y presencia. Pero con suma frecuencia la naturaleza de la conexión fáctica del índice con su objeto es tal que suscita en la conciencia una imagen de algunos rasgos del objeto, y de esa manera da pruebas a partir de las cuales se puede extraer una seguridad positiva en cuanto a la verdad del hecho. Por ejemplo, una fotografía no sólo suscita una imagen, tiene una apariencia, sino que, a causa de su conexión óptica con el objeto, es una prueba de que esa apariencia corresponde a una realidad.⁷

⁴ NADIN, M., “Pragmatics in the Semiotic Frame”, 1987, traducción propia, Versión digital: http://www.nadin.name/pdf/pragmatics_sem_fr.pdf.

⁵ Por ejemplo, en Peirce, “Un signo o, para usar un término más general y definido, un *representamen*, es de uno u otro de tres tipos: es un *ícono*, un *índice* o un *símbolo*”. PEIRCE, C., *Obra lógico-semiótica*, Taurus, Madrid, 1987, pág. 360.

⁶ Cfr. DALMASSO, M., *¿Qué imagen, de qué mundo?*, Dirección General de Publicaciones, UNC, Córdoba, 1994.

⁷ PEIRCE, C., *Obra lógico-semiótica*, Op. Cit., pág. 361.

En esta cita, podemos observar que la “conexión fáctica” permite generar la seguridad de la “existencia y presencia” del objeto en cuestión, lo que implica establecer el modo indicial como aquel que da garantía de existencia. Pero también resalta aquí una cuestión que recuperaremos más adelante, que tiene que ver con la naturaleza del objeto tal como es presentada por Peirce: la asociación quizá poco problematizada (algo que no sucede en otros tramos fundamentales de su reflexión) entre “verdad” y “realidad”, a partir de lo afirmado en la frase “seguridad positiva en cuanto a la verdad del hecho” y en la siguiente que sirve como ejemplo: “es una prueba de que esa apariencia corresponde a una realidad”.

Un rasgo del índice que aparece en esta definición no siempre es considerado de manera suficiente, y ha perdido relevancia frente a los desarrollos que se han realizado sobre la característica de ser garante de la existencia del objeto: el de llamar la atención, de entrometerse, irrumpir en la percepción. Es un signo que no puede ser “evitado” en su aparición porque no hay forma de frenarlo; es un choque, un golpe de la existencia hacia nuestros sentidos. Hay varios pasajes donde Peirce insiste con esta idea; por ejemplo:

Los índices pueden distinguirse de otros signos o representaciones por tres marcas características: primera, que no tienen semejanza física con sus objetos; segunda, que se refieren a individuos [...]; tercera, que *dirigen la atención hacia sus objetos mediante una ciega compulsión*.⁸

En otros, los ejemplos utilizados evidencian aún más esta característica:

Un golpe en la puerta es un índice. Cualquier cosa que concentra la atención es un índice. Cualquier cosa que nos sobresalta es un índice, en la medida en que marca la conjunción entre dos porciones de la experiencia. [...] Cuando un conductor que quiere atraer la atención de un peatón y lograr que se salve le grita: “¡Eh!”, [...] en la medida en que está simplemente dirigida a actuar sobre el sistema nervioso del oyente y a impulsarlo para que salga del camino, es un índice...⁹

Hay entonces una particular relación del índice con la realidad a partir de estos planteos, que consistiría en esa capacidad que tiene el componente indicial del signo de, podríamos decir, “presentarnos la realidad ante nuestras narices, *obligándonos* a percibirla”. ¿Podemos

⁸ Ibidem, pág. 276. El resaltado es nuestro.

⁹ Ibidem, 266-267.

pensar que una imagen “nos obliga”? Y si lo hace, ¿en qué sentido podemos afirmarlo?

Lo indicial en la imagen

En *¿Qué imagen, de qué mundo?*, María Teresa Dalmaso¹⁰ realiza un recorrido por los desarrollos que leen la imagen fotográfica desde una perspectiva indicial, principalmente los de Roland Barthes, Philippe Dubois y Jean-Marie Schaeffer. Entre otras cuestiones, en estos autores la indicialidad queda basada en la necesaria presencia del dispositivo de origen (el *arjé* en términos de Schaeffer) en el espacio en que fue tomada esa foto o ese cuadro, y en la idea de la huella lumínica (Dubois) en el celuloide, idea que remite directamente a uno de los ejemplos clásicos de Peirce para dar cuenta del régimen indicial: la huella dejada por un pie en la arena. En ambos casos, lo que se recupera es el hecho de la “conexión fáctica”, que incluso Peirce señalaba respecto de la fotografía en el párrafo citado: “*a causa de su conexión óptica con el objeto, es una prueba de que esa apariencia corresponde a una realidad*”. Esa conexión, tanto en Peirce como en los europeos, lleva como consecuencia al “poder de autenticación”, al “atestiguamiento”, a la “huella de existencia”¹¹.

Dentro de las condiciones de reconocimiento, en el uso cotidiano de la imagen fotográfica y del material audiovisual cuando se trata de “dar pruebas de algo” (en aquellos discursos que se asumen como no ficticios) la garantía de existencia es lo que ha marcado la preponderancia de su consideración indicial. A pesar de la desconfianza cada vez mayor hacia ellos, los medios masivos siguen basando su condición de “verdaderos” en la fotografía y la toma filmada; en el ámbito judicial la fotografía sigue siendo método de prueba; incluso la foto familiar se lee exclusivamente en ese sentido: “Acá estamos en...”, “Esta es de cuando fuimos a...”, etc., como atestiguamiento de una determinada situación.

No podemos soslayar el hecho de que en este uso de la imagen como prueba el carácter icónico también se hace presente: para que una imagen pueda servir como “documento” que atestigua un hecho

¹⁰ DALMASSO, M., *¿Qué imagen, de qué mundo?*, Op. Cit.

¹¹ Ibidem, pág. 43-54.

o situación nuestros sentidos tienen que percibirla como análoga al hecho o situación documentado, es decir a lo que “veríamos o hubiéramos visto en la realidad” de no mediar esa imagen.

De esta manera, la imagen tiende a ser considerada *signo de verdad* o *signo verdadero* sobre la base de su “poder de autenticación”, el que se sostiene, como señalamos, en la indicialidad. A partir de esta “garantía de existencia” suele realizarse un deslizamiento hacia la consideración de una cuestión de otro orden, que es la que concierne al hecho de “ser verdadero/a”. Esto es, dado que la imagen –en su carácter de índice-icónico o ícono-indicial– funciona como atestiguamiento y re-presentación de una realidad externa a ella, lo que se sigue es que puede ser tomada como “verdadera”, y este es el efecto al que hemos aludido en párrafos anteriores al referirnos a su uso en los ámbitos mediático y jurídico, por ejemplo.

Verdad y realidad

Aquí entramos en una conceptualización de otro orden, pues la lectura que hemos analizado descansa en una determinada concepción de la verdad cuya permanencia se extiende prácticamente desde Platón en adelante y que comienza a resquebrajarse hacia finales del siglo XIX desde distintos frentes¹². Estamos hablando de la idea de “verdad como correspondencia”, que supone (desde la semiótica) que un signo, sea de la materialidad que sea (enunciado lingüístico, imagen, etc.) “es verdadero” o “dice la verdad” porque se corresponde con una realidad externa a él. Es más, no deberíamos decir “una realidad externa a él”, sino “LA realidad”, ya que en esta concepción se entiende que la realidad es una y es aquella que los signos verdaderos nos muestran.

Que haya signos que sean verdaderos implica lógicamente que otros pueden no serlo, es decir que no entran en una relación de correspondencia con la realidad externa. Esta idea de Verdad (con mayúsculas, como bien indica Richard Rorty) ha guiado la historia del pensamiento durante siglos y se ha planteado como meta a alcanzar por las diversas disciplinas del saber humano. Es la idea que Nietzsche destruye con el planteo de que “No hay hechos, solo interpretaciones” y que, desde otra perspectiva, el mismo Peirce desecha al plan-

¹² RORTY, R., *Consecuencias del pragmatismo*, Tecnos, Madrid, 1996b, pág. 19-23.

tear la idea de objeto inmediato interno a cada semiosis particular y la imposibilidad de abarcar completamente el objeto dinámico, con el consiguiente reenvío de signo a signo en la semiosis infinita¹³. De todos modos, Peirce guarda una idea de Realidad última como meta inalcanzable del proceso de conocimiento por signos, como referencia utópica que guía la semiosis infinita a largo plazo (*in the long run*). Más allá de esta última consideración, que Rorty a su vez atacará, la idea que rescatamos al ubicarnos en esta perspectiva es que la verdad no puede consistir en la reproducción o la repetición de un hecho, objeto o situación. Optamos por una idea de verdad que no supone calco ni adecuación porque, por un lado, los signos nunca podrán coincidir con el objeto dinámico, y por otro (ya fuera de Peirce) no podemos encontrar los criterios que indiquen qué re-presenta en forma más adecuada LA realidad y por ende es “más verdadero”.

William James, contemporáneo de Peirce, lo decía claramente:

La verdad puramente objetiva, aquella en cuyo establecimiento no desempeña papel alguno el hecho de dar satisfacción humana al casar las partes previas de la experiencia con las partes más nuevas, no se halla en lugar alguno. Las razones por las que llamamos a las cosas verdaderas son las razones por las que *son* verdaderas, pues ‘ser verdadero’ *significa* solamente llevar a cabo esta función de maridaje.¹⁴

Nos quedamos entonces con una idea de verdad que no es fijación, que no es un establecimiento final, ni siquiera como meta a alcanzar, sino que se asocia más a la noción pragmatista de creencia, de creencia como norma para la acción, esto es: una idea de verdad productiva que funciona como una creencia a partir de la cual yo puedo actuar sobre el mundo. Frente a aquella Verdad perenne, eterna, ancestral, preferimos una idea de verdad efímera como una chispa (y de nuevo Nietzsche, esta vez vía Foucault) que surge en una lucha constante por la imposición de los sentidos, y que se vehiculiza en un movimiento incesante que es el de la argumentación.

Desde el neopragmatismo, Richard Rorty plantea que el conocimiento no avanza hacia ninguna parte en especial; no va dejando las apariencias atrás para estar más cerca de la realidad “tal como es”. En

¹³ A pesar de que en otras ocasiones, como la señalada al principio, Peirce tiende a identificar “verdad” y “realidad”. De todos modos, esta discusión excede los alcances que nos proponemos aquí.

¹⁴ JAMES, W., *Pragmatismo: un nuevo nombre para viejos modos de pensar*, SARPE, Madrid, 1984, pág. 72-73. Subrayado original.

este sentido, recuperando a James y a John Dewey (en detrimento del pensamiento peirceano) abandona la distinción apariencia / realidad por otra entre descripciones más útiles o menos útiles, en una utilidad no pensada para el ahora sino en función de la construcción de un futuro mejor. Como los valores no son eternos ni mucho menos, “mejor” solo puede querer decir –para quien afirma esto– “*mejor en el sentido en que nosotros consideramos mejor, pero no sabemos qué puede ser en el futuro*”, de la misma manera que los primeros mamíferos no podían saber en qué sentido eran “mejores” que los dinosaurios en vías de extinción¹⁵.

Un futuro en constante construcción precisa reemplazar la idea de certidumbre por la de esperanza. El cambio, la experimentación, es bueno (y verdadero, con minúsculas) en la medida en que demuestre llegar a una situación más útil, más adecuada para estar en el mundo, que la situación anterior.

¿Una imagen dice la verdad? ¿Una imagen miente?

Una imagen muestra algo, objetos, situaciones, personas en determinadas actitudes, algo que es o algo que fue, por el hecho de haber nacido, haber sido tomada en el mismo lugar. Es en ese gesto *ostensivo* que suele reclamarse para la imagen fotográfica o filmica la idea de “ser verdadera”, pues “se corresponde” con una realidad que es externa a ella. Pero la verdad no es un atributo de la imagen en sí, pues ella *simplemente muestra*. En su materialidad más pura, la imagen sólo puede decir “esto es” y nada puede decir en relación a la verdad, solo presenta pero nada dice.

Con esto no afirmamos bajo ningún aspecto que una imagen no tenga valor, pero sí creemos necesario recuperar el otro aspecto del signo indicial, aquel que ha sido menos considerado: el de llamar la atención, el de irrumpir en la conciencia. La imagen, en su más crasa materialidad, se mete sin permiso en nuestra percepción, y además atrae, pide ser vista. La palabra escrita puede ser ignorada, podemos no detenernos y ni siquiera intentar el esfuerzo de leerla, porque hay un trabajo a realizar en la lectura, hay un código, hay la necesidad

¹⁵ RORTY, R., *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997, pág. 14-15.

de saber un código para leer algo, cosa que la imagen no exige para ser percibida. Incluso la palabra hablada puede ser ignorada, dejando que sea solo ruido lo que afecte nuestros sentidos. La linealidad del significante también atenta contra esa idea de intrusión, es decir, el paso del tiempo (que se contrapone a la inmediatez del signo icónico) presupone ya cierta adecuación, ya cierto ponerse en alerta, cosa que la imagen no nos permite en la percepción primera de ella.

La imagen se entromete y nos muestra algo, ostenta. Casi como Alex en *A clockwork orange* (Stanley Kubrick, 1971), estamos obligados a percibirla, a no apartar nuestra vista de ella. Lo que dice una imagen es “esto es” o “esto fue”, y nada más. Con eso solo, no hay sentido, hay simple ostensión. La imagen por sí sola no tiene sentido, *pero tiene un poder*. Su poder radica justamente no en la supuesta capacidad de “dar cuenta de” sino, por un lado, en su intromisión en nuestra conciencia; y por otro –particularmente la imagen fotográfica– en la capacidad de “hacernos hablar”, es decir, de generar relato. Es armando relatos –como efecto propio de una imagen– que podemos nosotros plantear “sentido” a partir de una fotografía; ese sentido que no es propio de ella, sino que es atribuido a partir de su recepción.

Así, del reconocimiento de la existencia de algo –una forma, un objeto, una apariencia– al establecimiento de un sentido, la imagen media como generadora de relatos, de relatos explicativos, narrativos, argumentativos, que surgen gracias a aquella, que (podríamos aventurarnos) emanan de ella. Su fuerte presencia material, su pesadez y su intromisión conforman un núcleo duro de generación de sentidos, de poner en marcha la máquina interpretativa. Su poder es ese, habilitar la producción de relatos que pugnan con otros, movilizar la creencia, poner a circular sentidos que chocan, se apoyan, se responden, se critican. Pero la imagen no solo habilita, sino que también ancla. Así como Barthes planteaba la función de anclaje del mensaje lingüístico respecto del icónico, proponemos a la inversa que, con su gesto ostensivo, su autopostulación de referencialidad, la imagen fija límites a la deriva interpretativa, excluye interpretaciones, marca un punto duro al cual se atienen los relatos.

En resumen, no es la imagen la que impone sentidos por sí sola, sino que su poder está en habilitar relatos, en movilizar creencias. La imagen hace hablar y alimenta, desde un punto particular, la produc-

ción incesante de la verdad, o en otras palabras, la red semiótica infinita en la cual estamos inmersos.

Nuestra cultura se basa en la generación de relatos, y gracias al relato podemos funcionar como sociedad. Por eso, desechando esa idea fuerte de Verdad, de Verdad con mayúsculas, podemos afirmar que la verdad está en todos lados, del mismo modo que el sentido está en todos lados, como dice Verón. ¿Qué hacemos nosotros? La producimos, constantemente, negándonos, completándonos, armando relatos que argumentan para imponerse sobre otros. En medio de ellos, la imagen se yergue como la garantía, ya no necesariamente de la existencia de algo, sino de que nuestros relatos puedan anclarse en algo, tengan un plus de aceptación, se les otorgue, al menos hasta nuevo aviso, la consideración de “ser verdaderos”.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, “Retórica de la imagen”, en AA.VV., *La semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pág. 127-140, 1987.
- DALMASSO, María Teresa, *¿Qué imagen, de qué mundo?*, Dirección General de Publicaciones, UNC, Córdoba, 1994.
- DELEDALLE, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1991.
- JAMES, William, *Pragmatismo: un nuevo nombre para viejos modos de pensar*, SARPE, Madrid, 1984.
- NADIN, Mihai, “Pragmatics in the Semiotic Frame”, Versión digital: http://www.nadin.name/pdf/pragmatics_sem_fr.pdf
- PEIRCE, Charles Sanders, *Obra lógico-semiótica*, Taurus, Madrid, 1987.
- PEIRCE, Charles Sanders, *El hombre, un signo*, Crítica, Barcelona, 1988.
- RORTY, Richard, *Objetividad, relativismo y verdad*, Paidós, Barcelona, 1996.
- RORTY, Richard, *Consecuencias del pragmatismo*, Tecnos, Madrid, 1996.
- RORTY, Richard, *¿Esperanza o conocimiento? Una introducción al pragmatismo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.
- RORTY, Richard, *El pragmatismo, una versión*, Ariel Filosofía, Barcelona, 2000.
- VERÓN, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1996.

Imagen, historia y representación

GODARD, GALUPPO Y LA PRÁCTICA DEL FOUND FOOTAGE

Melissa Mutchinick¹

Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", Tesis IX

Nos proponemos aquí pensar la relación entre imagen, historia y representación: de qué es capaz de dar cuenta la imagen y cuáles son sus imposibilidades, sus limitaciones; cómo concebimos la historia, y los modos de re-construcción de la misma. Establecer una revisión sobre la representación de la historia enlazando las nociones teóricas de Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman con el principio de montaje-desmontaje y la práctica del *found footage*.

¹ Es Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente en las cátedras de Teorías del Audiovisual y Análisis y Crítica de la carrera de Artes Audiovisuales en la UNLP. Forma parte del equipo de investigación dirigido por el Dr. Eduardo A. Russo en la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Actualmente, se encuentra cursando la Maestría en Estética y Teoría del Arte de la Facultad de Bellas Artes (UNLP).

De algún modo podemos afirmar que las imágenes conllevan consigo su propia historia a la vez que la historia está hecha de imágenes. Nuestro acceso, nuestro encuentro con la historia, con los acontecimientos pasados está hecho de imágenes, sea que éstas se sostengan en un soporte material (pintura, fotografía, cine, video, digital) o inmaterial (imágenes mentales). Reconfiguramos así nuestro pasado a partir de las imágenes que nos habitan en el presente.

En este sentido podemos pensar la práctica del *found footage* como un modo de revisión de la representación de la historia así como una reflexión sobre la imagen en sí y su relación con la(s) historia(s). Si bien no todo el *found footage* gira en torno a esta cuestión, el modo en que opera con y sobre las imágenes nos permite explorarlo desde este lugar. La base de esta práctica es la recopilación, apropiación y manipulación de imágenes que conforman nuestro mundo: rescatar las imágenes del olvido o el anonimato, extrapolarlas de su contexto original y a través de su alteración dotarlas de un nuevo sentido.

Jean-Luc Godard en su serie *Histoire(s) du cinéma (Historia(s) del cine, 1988-1998)* trabaja de este modo, haciendo uso de las imágenes no como *imágenes de archivo* para *reconstruir* los acontecimientos, sino, como refiere Emilio Bernini, para señalar, producir y enfatizar “*la discrepancia, la escisión entre las imágenes y los hechos que ellas refieren*”². En sus realizaciones, el videasta rosarino Gustavo Galuppo también trabaja de este modo; podemos verlo puesto de manifiesto en sus cortos *El ticket que explotó* (2002) y *La progresión de las catástrofes* (2005), pero también presente en sus largos como *Días enteros bajo las piedras* (2004) y *Sweetheart- storie(s) about accident(s) of love* (2006) entre otros, sumando a los archivos cinematográficos y las *home movies* el registro propio.

Si la historia social, colectiva, se liga y entrelaza con la historia íntima y personal de cada sujeto, entonces no es posible acceder a una historia objetiva, con mayúscula, a una Única Historia –en tanto que verdadera. Pero tampoco podemos afirmar que la historia es puramente subjetiva, de hecho los acontecimientos del pasado “ciertamente ocurrieron”. En palabras de Benjamin:

² BERNINI, E., “Found footage. Lo experimental y lo documental” en LISTORTI, L. y TREROTOLA, D. (comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, 1ª edición, BAFICI, Buenos Aires, 2010, pág. 26.

La imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible [...] Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella.³

La pregunta que nos formulamos es: ¿de qué modo podemos acceder, desde el aquí y ahora, a esos acontecimientos del pasado? Creemos que sólo es posible recuperar ese pasado a través de las representaciones que fabricamos del mismo, representaciones que se sustentan en la constitución misma de la memoria. En este sentido, nos referimos a una teoría de la memoria críptica, memoria que va más allá del documento objetivo y material, de la historia social, pero también más allá de la facultad subjetiva, de la memoria íntima construida con recuerdos buscados concientemente, como si fuéramos dueños de recuperar nuestro pasado y organizarlo como un archivo.

Bernini observa (a partir de la película *Videogramme einer Revolution* de Farocki y Ujica, 1992):

[...] cómo el *found footage* ha afectado el estatuto de la imagen de archivo en el documental: ya no se trata de utilizar las imágenes [...] como archivo (que contendría en sí mismo alojado el hecho histórico, el dato empírico), sino indagarlas, excavarlas, para revelar aquello que no muestran o no dicen en su superficie, o para señalar, más bien, los grados variables de escisión entre la imagen y aquello que refiere.⁴

Lo que se expone a través de la práctica del *found footage*, y que se pone de manifiesto tanto en Godard como en Galuppo, es dejar de pensar el pasado *como hecho objetivo*, para pasar a pensarlo *como hecho de memoria*. El pasado como hecho de memoria se constituye por tanto en una memoria hecha de imágenes, inconsistente y fantasmática.

³ BENJAMIN, W., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Estudios preliminares y traducción de Bolívar Echeverría, Prohistoria Ediciones, Rosario. Disponible en Archivo Chile [en línea]. Dirección URL: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0021.pdf, [Consulta: 24 de abril de 2011], 2009, tesis V.

⁴ BERNINI, E., "Found footage. Lo experimental y lo documental", Op. Cit, pág. 37.

Modos de concebir la historia

Asumimos que es necesario conocer el presente –apoyarse en él– para comprender el pasado –del mismo modo que no se puede ignorar el pasado para comprender el presente–; sólo así sabremos plantear las preguntas convenientes para *reconstruir* el pasado. Retomamos las palabras de Benjamin:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro...⁵

Instante que no puede darse sino en el presente.

Se nos impone aquí un choque de tiempos heterogéneos que el pensamiento positivista ha intentado negar, sosteniendo la idea de un desarrollo lineal a través del concepto de *progreso*. El cuestionamiento a esta visión positivista lleva a recuperar las nociones, ignoradas u olvidadas, de algunos pensadores que, desde fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, vaticinaban ya la crisis de la modernidad. Lo que ellos proponían era *una nueva concepción de la historia* y una nueva percepción de la temporalidad que rompiera con el evolucionismo y la filosofía del progreso⁶.

El filósofo contemporáneo Georges Didi-Huberman recupera en este sentido (junto a Aby Warburg y Carl Einstein) a Benjamin, cuando propone tomar la historia *a contrapelo*. Con ello, Benjamin intenta *hacer estallar el continuo de la historia*, poner el saber histórico en movimiento y tomar el pasado ya no como punto fijo dentro de una línea temporal, sino como “*inversión dialéctica e irrupción de la conciencia despierta*”⁷. ¿Qué busca con esto Benjamin? Pues hacer consciente el choque de tiempos heterogéneos que conforman la historia. Al oponerse a la noción lineal de la historia propone otra, caracterizada por la imagen de la *constelación*, donde los acontecimientos pasados son vinculados entre sí y con el presente no por una idea de causalidad, sino por saltos y choques. Ejerce así un carácter de juego perturbador

⁵ BENJAMIN, W., *Tesis sobre la historia...*, Op. Cit.

⁶ DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 1ª edición, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, pág. 75.

⁷ *Ibidem*, pág. 152.

con la memoria, en el cual se construye un auténtico conocimiento que permite pensar la historia no en un “*tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo lleno con la presencia del ahora*”⁸. En otras palabras:

Articular históricamente algo pasado significa: reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la constelación de uno y un mismo instante [...] Al replegarse como un instante –como una imagen dialéctica–, el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad.⁹

El modo en que operan con las imágenes tanto Godard como Gallupo responde a esta misma idea de *constelación*, haciendo intervenir en una imagen todas las imágenes, generando en ellas el encuentro de todos los tiempos. Se produce así una eclosión de la linealidad en sus discursos: hay colisión, donde las cosas, los tiempos, son puestos en contacto, chocados y disgregados por ese mismo contacto.

A este modelo que rompe con la linealidad del relato histórico Didi-Huberman lo designa con la noción de *anacronismo*. Pero la concepción de anacronía que sostiene no se basa solamente en tomar el tiempo al revés a partir de una inversión cronológica (lo que sería ir del presente al pasado, pero manteniendo su linealidad), sino que, coincidiendo con la reflexión de Jacques Rancière, esta anacronía haría “circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo consigo mismo” de modo tal que “*la multiplicidad de las líneas de temporalidades, de los sentidos mismos de tiempos incluidos en un “mismo” tiempo es la condición del hacer histórico*”¹⁰.

Esto implicaría pasar a pensar la historia ya no como un saber fijo, sino en sus discontinuidades y en los anacronismos del tiempo que ella misma conlleva: “*abrir la historia a nuevos modelos de temporalidad: modelos capaces de hacer justicia a los anacronismos de la misma memoria*”¹¹. Es en este sentido que Didi-Huberman retoma la noción de Benjamin de *tomar la historia a contrapelo*, pues es en este *a contrapelo* –sostiene– donde se reivindica un punto de vista ahistórico, no como negación de la historicidad, sino como forma de dejar de lado el punto de vista de una historia abstracta y apelar así a una *historicidad*

⁸ BENJAMIN, W., citado por ROLLASON, C., “El libro de los pasajes de Walter Benjamin, La Historia No Lineal y la Internet”, [en línea]. Dirección URL: <http://yatararollason.info/files/BenjaminES.pdf> [Consulta: 24 de abril de 2011].

⁹ BENJAMIN, W., *Tesis sobre la historia...*, Op. Cit., pág. 491.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo...*, Op. Cit., pág. 56.

¹¹ *Ibidem*, pág. 147.

específica, entablando *conexiones atemporales* para recurrir a una temporalidad más fundamental, susceptible de descubrir o construir. Se genera así un movimiento dialéctico indispensable, según Benjamin, para una recuperación y reestructuración de la historicidad.

La pregunta que Didi-Huberman se formula entonces es: ¿cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen? A esta va a responder sosteniendo la noción de anacronismo desde su *virtud dialéctica*, tomando en consideración que es a partir del *pliegue exacto de la relación entre imagen e historia* donde parece surgir el anacronismo. En este sentido propone que sólo es posible reconocer la temporalidad de la imagen haciendo intervenir previamente la dialectización entre *el elemento histórico que la produce y el elemento anacrónico que la atraviesa*.

Ahora bien, para poder pensar la historia en estos términos, la propia disciplina histórica se ve obligada a enfrentarse al anacronismo que emerge de este pliegue, abrirlo y dejar florecer la paradoja¹². De allí que Didi-Huberman proponga añadir a su hipótesis la palabra *síntoma*. Va a decir: *solo hay historia de los síntomas*.

Esta noción denota una doble paradoja de índole visual y temporal. El autor encuentra la paradoja visual en la *aparición* –en este sentido el *síntoma* interrumpe el curso normal de las cosas, es decir el de la representación. Por otra parte, reconoce la paradoja temporal reconoce en el *anacronismo* –aquí el *síntoma* interrumpe el curso de la historia cronológica, componiendo duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas–¹³. Sin embargo –apunta al final de cada paradoja, lo que en ambos casos ellos contrarían, en un sentido lo sostienen, y propone que podría pensarse así en una *inconsistencia de la representación en la imagen-síntoma* y una *inconsistencia de la historia en lo que hace al síntoma-tiempo*.

Tanto en algunos fragmentos de la serie de Godard como en casi toda la obra de Galuppo la imagen se presenta entrecortada, intermitente. Este persistente palpitar de la imagen denota su propia inconsistencia. A su vez, la transformación constante produce imperceptibles mutaciones en la imagen que dan cuenta de la imposibilidad de su fijeza, llevando a resignificarlas en cada instante. Por una parte, evidencian los 24 cuadros por segundo que constituyen la imagen ci-

¹² Ibidem, pág. 48-51.

¹³ Ibidem, pág. 64.

nematográfica, resaltando los negros que las unen y las separan a la vez –tomando los planteos de Noël Burch¹⁴, entran en una relación dialéctica entre la imagen y su ausencia, cobrando un valor propiamente estructural–; pero también evidencian la lluvia que produce la imagen electrónica, el barrido que atenta contra su desintegración. En *El ticket que explotó* las imágenes televisivas de la represión del 2001 en Argentina se diluyen en una acuosa lluvia electrónica fusionándose con fragmentos de los *westerns* de John Ford mientras son atravesadas por el sonido de metralletas. En *La progresión de las catástrofes*, estas mismas (o distintas) imágenes televisivas del 2001 son intervenidas electrónicamente, borroneadas y rayadas, entrelazándose con imágenes del film de Ford *El hombre quieto* y con distintas tomas en Súper 8 caseras (*home movie*). De este modo, la construcción de una memoria individual o íntima se liga con las imágenes televisivas del 2001, constituidas desde los medios como *archivo histórico*, bajo la misma condición: no dejan de ser restos con los que se resignifica el pasado al confluír en el presente, dando cuenta de la inconsistencia tanto de la representación como de la historia.

En Godard la representación de la historia se da en una doble faceta: la historia del siglo XX y la historia del cine entrelazadas. En Galuppo se añade y entrelaza con la historia individual, íntima, que no deja de ser colectiva, pues “*las imágenes son capaces de atrapar esa parte de la memoria individual que pertenece a una memoria más amplia, más general*”¹⁵: la película familiar en Súper 8 o los registros propios tomados desde una cámara web en *Sweetheart*. Ambos reflexionan sobre la propia naturaleza de la imagen, sobre sus capacidades y limitaciones, sobre lo que no puede dar cuenta. Es justamente en los modos en que operan las imágenes donde se presenta esta autorreflexión, en las “interpenetraciones” dirá Dubois al teorizar sobre cine y video, en:

[...] los procesos de interferencia, de mezcla, de incorporación y hasta de transformación entre dos soportes [...] donde las imágenes, puesto que se entrechocan, se funden, se enmascaran o se disfrazan, afirman con mayor fuerza su “condición de imagen”.¹⁶

¹⁴ BURCH, N., *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1979, pág. 85-86.

¹⁵ LISTORTI, L., “Toda la memoria del mundo” en LISTORTI, L. y TREROTOLA, D. (comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, 1ª edición, BAFICI, Buenos Aires, 2010, pág. 115.

¹⁶ DUBOIS, P., *Video, cine, Godard*, 1ª edición, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2001, pág. 61.

También aquí, en las interpenetraciones de los diferentes dispositivos de imágenes se da otra faceta: la representación de la historia de los medios, de las máquinas de imágenes que caracterizaron la historia del siglo XX. Godard lo trabajará de modo explícito, partiendo ya del título *Histoire(s) du cinéma*: todas las imágenes en una sola imagen. Recurrencia a un montaje que une e iguala la pintura, la fotografía, el cine y el video desde una manipulación digital.

Galuppo, por otra parte, hace visible, en una búsqueda de volverla consciente, la problemática realidad-representación:

El cine no puede, no es capaz de dar cuentas de nada, se topa permanentemente con los límites de su propio dispositivo y con la evidencia de su ilusionismo; si de algo finalmente sería capaz, si de algo pudiera dar cuentas, sería tal vez de la existencia vital de la mirada que lo sustenta y que lucha vanamente contra el fracaso.¹⁷

Casi al final de *La progresión...* se imprimen sobre la pantalla las letras que dicen “A lo demás no hay forma de explicarlo, de mostrarlo”. A continuación no hay más imagen, la pantalla se torna en negro y se imprimen sobre ella las letras: “Eso es todo. Todo lo que tenía que hacer”.

Del mismo modo, Godard lo enmarcaba en sus *Histoire(s) du cinéma*: sobre la pantalla se lee “¿Qué es el cine?”, luego “Nada”, “¿Qué quiere?”, “Todo”, “¿Qué puede?”, “Algo”. Esto resume la búsqueda de ambos, Galuppo recuperando, homenajeando, inspirado en Godard, intenta dar respuesta a esa pregunta, ¿qué puede el cine?, ¿de qué pueden dar cuenta esas imágenes?: *algo*, pero es justamente en ese *algo* donde se cuela la historia, “todas las historias... que ha habido... que habría... que habrá” (expone Godard).

Montaje y desmontaje

Didi-Huberman plantea que ante las imágenes estamos siempre frente a un objeto de tiempo complejo, impuro; el anacronismo sería así “*el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes*”¹⁸, pues en la imagen nos enfren-

¹⁷ GALUPPO, G., “Delitos flagrantes. Itinerarios de un saqueador de imágenes” en LISTORTI, L. y TREROTOLA, D. (comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, 1ª edición, BAFICI, 2010, Buenos Aires, 2010, pág. 83.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo...*, Op. Cit., pág. 39.

tamos siempre a un encuentro de tiempos heterogéneos que no cesan nunca de reconfigurarse. En este sentido va a decir:

Ante una imagen –tan antigua como sea–, el presente no cesa jamás de reconfigurarse [...] Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea– el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión.¹⁹

Retoma con esto la idea que ya mencionamos de Benjamin de la imagen como *dialéctica en suspenso*. Según Benjamin, una imagen es aquello donde el tiempo pasado se encuentra con el ahora *en un relámpago formando una constelación*. La relación del tiempo pasado con el ahora presente es dialéctica, no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. El suspenso aquí es pensado como *cesura*, es la inmovilización momentánea, la síncope en un movimiento o devenir. Pero no como simple interrupción del ritmo, sino como contrarritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia²⁰.

El aspecto dialéctico de esta visión se manifiesta en este *choque de tiempos*: la imagen libera todas las modalidades del tiempo mismo. En *La progresión de las catástrofes* podemos ver cómo en esta colisión se encuentran las imágenes que Edison tomó con su kinetoscopio en el siglo XIX, una película de ficción perteneciente al cine clásico de Hollywood y un film casero realizado en Súper 8, podemos suponer aproximadamente en los años setenta. Todas estas imágenes confluyen en el presente en que se suceden mientras las vemos.

Esto nos lleva a plantear que, tal como lo enuncia Didi-Huberman, las cosas –y particularmente las imágenes– han devenido “receptáculos inagotables de recuerdos”, *materia de supervivencias*²¹. Esta supervivencia, agrega, “*expresa al mismo tiempo un resultado y un proceso: los rastros y el trabajo del tiempo en la historia*”²². Recupera aquí la actitud *arqueológica* respecto de la memoria que ha planteado Benjamin, en la cual el oficio del arqueólogo excavador, pero también el del coleccionista, del traperero, adquiere preponderancia: el trabajo sobre el pasado no se rige exclusivamente por planos preconcebidos, sino que es importante el tanteo sobre el suelo sin saber bien qué se va a encon-

¹⁹ Ibidem, pág. 32.

²⁰ Ibidem, pág. 171.

²¹ Ibidem, pág. 161.

²² Ibidem, pág. 161.

trar, porque es en el suelo donde los restos, los desechos del pasado se harán presente:

La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo [...] en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual.²³

En la práctica del *found footage* subyace esta misma idea de espigar, de *encuentro* con lo que estaba destinado a perderse, lo que ha quedado en *la basura*, rescatar el material del anonimato y el olvido: “*como forma de arqueología iconoclasta de los métodos y las formas audiovisuales del pasado y el presente*”²⁴. Se ejerce así un acto de apropiación a través de la alteración del *material encontrado*, dotándolo de identidad. *Espigar, reciclar o reapropiarse...* acciones que ya marcaba Benjamin, coleccionar lo desechado al modo de un traperero que puede encontrar nuevos usos. Podemos ver cómo Agnès Vardá lo pone de manifiesto en *Les glaneurs et la glaneuse (Los espigadores y la espigadora)*, recorriendo con su cámara todas las formas de espigar, de rescatar de la basura, desde el alimento y los trastos hasta las mismas imágenes capturadas por ella.

Los *despojos* son así *resignificados* a través de un trabajo de montaje. Es a partir de la noción de montaje como Galuppo ejerce la apropiación de las imágenes, entendiéndolo este no tanto como técnica sino más bien como principio; según lo plantea Benjamin: “*montaje como método y como forma de conocimiento*”²⁵, como un procedimiento que supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, y de esta manera hace pensar lo real como una “*modificación*”²⁶.

Galuppo desmonta la imagen para revelar el sentido oculto, no solo de esa imagen en particular sino de la imagen en sí, desnaturalizándola, diseccionándola a través de diversas intervenciones sobre la misma: ralenti, detenimiento sobre la imagen (congelamiento), sobreimpresión, imagen dividida, multiplicada, incrustada, deformaciones ópticas y cromáticas, repetición, etc.

²³ Ibidem, pág. 163.

²⁴ TREROTOLA, D., “Post-cine” en LISTORTI, L y TREROTOLA, D. (comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, 1ª edición, BAFICI, Buenos Aires, 2010, pág. 54.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo...*, Op. Cit., pág. 175.

²⁶ Ibidem, pág. 200.

Desmontarlas, para luego montarlas, deconstruir para reconstruir: inevitable relación con la idea de montaje soviético (y la noción del constructivismo ruso en general) y con la vanguardia francesa de los años 20, por ejemplo el cine de Abel Gance, pero sobre todo, como marca Bonet, “con otras expresiones tales como deconstrucción o el *détournement* situacionista”, a la vez que el enunciado *found footage* “remite a las poéticas del objeto encontrado, vulgar, episódico, *readymade*”²⁷. Podemos ver en *La progresión...* cómo Galuppo disecciona la escena del beso de Maureen O’Hara y John Wayne (extrapolada del film de John Ford *El hombre quieto*) repitiéndola una y otra vez a lo largo del video, pero siempre modificada:

Aparece en su duración y aspecto normal, luego ralentado, en loop, con cuadros congelados, multiplicado a lo largo y ancho de la pantalla, desplazado lateralmente y luego despojado de sus colores.²⁸

Del mismo modo que lo hace en *Días enteros bajo las piedras* con el registro propio, se repite una y otra vez la acción en que Clara Vogler (Carolina Piva) empuja hacia atrás a Nataniel (Fernando Romero) alejándolo de su lado, con diferentes ralentis, ángulos y tamaño de plano, para encontrar en ella algo nuevo cada vez, resignificándola en cada aparición. Con ello Galuppo “desarraiga aquella supuesta pureza de la imagen hasta dotarla de otras potencialidades”. Encuentra así, en la desnaturalización de la imagen, la posibilidad de romper con las cadenas racionales de causa efecto²⁹.

Por otra parte, las mismas imágenes de la película familiar, como la del rostro de Carolina Piva con un fondo azul mirando a cámara que aparece en *Días enteros bajo las piedras*, las volvemos a encontrar en *La progresión de las catástrofes*. Galuppo se reapropia una y otra vez de las imágenes (incluso de su propio registro) para darles siempre un sentido nuevo, o bien para seguir buscando en ellas algo que todavía no mostraron, algo que aún se mantiene oculto.

²⁷ BONET, E., “Desmontaje documental” en LISTORTI, L. y TREROTOLA, D. (comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, 1ª edición, BAFICI, Buenos Aires, 2010, pág. 42.

²⁸ MARÍN, P., “Gustavo Galuppo o elogio del video-monstruo” en GALUPPO, G. (comp.), *Videoperfiles 01. Apuntes sobre 4 videastas argentinos*, Ciudad Gótica, Rosario, 2007, pág. 33.

²⁹ GALUPPO, G., “El estado de las cosas” en GALUPPO, G. (comp.), *Videoperfiles 01. Apuntes sobre 4 videastas argentinos*, Ciudad Gótica, Rosario, 2007, pág. 18-19.

La imagen desmonta la historia en el “*doble régimen que describe el verbo desmontar: de un lado la caída turbulenta, del otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural*”³⁰. A partir de los despojos, da pie al *conocimiento por el montaje*, tal como propuso Benjamin, a modo de montaje literario, en el *Libro de los Pasajes*:

Este trabajo debe desarrollar el arte de citar sin comillas hasta donde sea posible. Su teoría está vinculada de la manera más estrecha con la del montaje [...] Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, el desecho (*die Lumpen, den Abfall*): esos no los voy a inventar sino justipreciarlos del único modo posible: usándolos (*sie verwenden*).³¹

La imagen desmonta la historia y a la vez la re-construye recuperando aquello que en un principio no podía ser observado, o no era valorado como histórico. Ese objeto pasa a comprenderse ya no como pura materialidad sino como síntoma, y a partir de él la temporalidad se manifiesta distinta, anacrónica. Pone el saber histórico en movimiento, donde el pasado ya no es un punto fijo inerte, sino que interactúa dialécticamente con nuestra conciencia presente y no cesa nunca de reconfigurarse y de resignificarse. Según Philippe Dubois:

Hemos pasado de una imagen aún unitaria, homogénea y de un espacio “terrestre” –en una palabra, de una representación todavía cinematográfica– a una imagen enteramente estallada y múltiple, a un espacio flotante, sobrecargado, sin adherencia humana –en pocas palabras, a una representación (casi) puramente tecnológica– [...] [que] muestran a qué punto cada una de estas categorías corresponde a una lógica de representación específica.³²

Agregamos aquí que esta lógica de representación a la que hace mención Dubois se corresponde justamente con una lógica de pensamiento. Así, la idea de una representación “todavía cinematográfica”, que sostiene una imagen homogénea donde una sigue a la otra sucesivamente, se liga a la noción de linealidad, de causa-efecto, propio de un pensamiento positivista; a la vez que una “representación (casi) puramente tecnológica” nos remite a la idea de *constelación*: “una imagen enteramente estallada y múltiple”. No es nuestro interés aquí ampliar el estudio hacia las formas tecnológicas y sus usos, pero si bien

³⁰ DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo...*, Op. Cit., pág. 173.

³¹ BENJAMIN, W., citado por DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo...*, Op. Cit., pág. 175.

³² DUBOIS, P., *Video, cine...*, Op. Cit., pág. 66.

es seguro que cada tecnología de imagen conlleva consigo particulares herramientas de tratamiento de la misma y por tanto una estética propia (fotografía, cine, video, imagen digital y de síntesis), no es menos seguro que estas formas de imagen son *una forma que piensa así como un pensamiento que forma* (Godard).

La exacerbación de manipulaciones sobre la imagen, característica del *found footage*, puede, como propone Dubois, apuntar tanto hacia una “representación tecnológica”, como a una revolución en la representación que dé cuenta de la anacronía impuesta en la propia imagen, más allá de su dispositivo de origen. De ello dan cuenta las experiencias audiovisuales a lo largo de la historia, disponiendo de las herramientas que les ofrecían las tecnologías propias de cada época: *Chelovek s Kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*, Dziga Vertov, 1929); *La Jetée* (Chris Marker, 1962); el CD-ROM *Immemory* (Chris Marker, 1996); la video instalación *Nostos I y II* (Thierry Kuntzel, 1979 y 1984 respectivamente); *Art of Memory* (Woody Vasulka, 1987)³³, las experiencias de Man Ray o Stan Brakage, etc.; por citar sólo algunos ejemplos de una extensa lista.

Consideramos así que en los “despojos de nuestra civilización de la imagen y en toda clase de géneros periféricos: películas educativas, industriales, publicitarias, familiares, pornográficas, etc.”³⁴ se perfila un auténtico conocimiento, revisión y reconstrucción de una historia *a contrapelo*. Tal como proponía Benjamin a mediados del siglo XX.

³³ Acerca de Kuntzel y Vasulka ver Bellour, sobre todo los capítulos “Las imágenes del mundo” y “La memoria que arde”, donde dedica un extenso análisis a las obras que mencionamos, planteando la doble representación de la historia que allí se presenta (historia del siglo XX e historia de los medios) a la vez que designa lo que sería un “arte sin cámara”. BELLOUR, R., *Entre imágenes: foto cine video*, 1ª edición, Colihue, Buenos Aires, 2009.

³⁴ BONET, E., “Desmontaje documental”, Op. Cit., pág. 42.

Bibliografía

BELLOUR, Raymond, *Entre imágenes: foto cine video*, 1ª edición, Colihue, Buenos Aires, 2009.

BERNINI, Emilio, “Found footage. Lo experimental y lo documental” en LISTORTI, L. y TREROTOLA, D. (comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, 1ª edición, BAFICI, Buenos Aires, 2010, pág. 25-37.

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, 4ª edición, Taurus, Madrid, 1989.

BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Estudios preliminares y traducción de Bolívar Echeverría, Prohistoria Ediciones, Rosario. Disponible en *Archivo Chile* [en línea]. Dirección URL: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0021.pdf, [Consulta: 24 de abril de 2011], 2009.

BONET, Eugeni, “Desmontaje documental” en LISTORTI, L y TREROTOLA, D. comps., *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, 1ª edición, BAFICI, Buenos Aires, 2010, pág. 39-49.

BURCH, Noël, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 1ª edición, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.

DUBOIS, Philippe, *Video, cine, Godard*, 1ª edición, Libros del Rojas, Buenos Aires, 2001.

GALUPPO, Gustavo, “El estado de las cosas” en GALUPPO, G. (comp.), *Videoperfiles 01. Apuntes sobre 4 videastas argentinos*, Ciudad Gótica, Rosario, 2007.

LISTORTI, Leandro, “Toda la memoria del mundo” en LISTORTI, L. y TREROTOLA, D. (comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, 1ª edición, BAFICI, Buenos Aires, 2010, pág. 113-117.

MARÍN, Pablo, “Gustavo Galuppo o elogio del video-monstruo” en GALUPPO, G. (comp.), *Videoperfiles 01. Apuntes sobre 4 videastas argentinos*, Ciudad Gótica, Rosario, 2007.

ROLLASON, Christopher “El libro de los pasajes de Walter Benjamin, La Historia No Lineal y la Internet”, [en línea]. Dirección URL: <http://yatrarollason.info/files/BenjaminES.pdf> [Consulta: 24 de abril de 2011].

TREROTOLA, Diego, “Post-cine” en LISTORTI, L y TREROTOLA, D. comps., *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde va el found footage?*, 1ª edición, BAFICI, Buenos Aires, 2010, pág. 51-63.

YOEL, Gerardo (comp.), *Pensar el Cine I. Imagen, ética y filosofía*, 1ª edición, Manantial, Buenos Aires, 2004.

Material audiovisual

FAROCKI, Harum y UJICA, Andrei, *Videogramme einer Revolution*, Alemania, 1992.

GALUPPO, Gustavo, *Días enteros bajo las piedras*, Rosario, DVD, 2004.

GALUPPO, Gustavo, *El ticket que explotó*, Rosario, DVD, 2002.

GALUPPO, Gustavo, *La progresión de las catástrofes*, Rosario, DVD, 2005.

GALUPPO, Gustavo, *Sweetheart – storie(s) about accident(s) of love*, Rosario, DVD, 2006.

GALUPPO, Gustavo, “Delitos flagrantes. Itinerarios de un saqueador de imágenes” en LISTORTI, L. y TREROTOLA, D. (comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y a dónde se va el found footage?*, 1ª edición, BAFICI, Buenos Aires, 2010.

GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Francia, Gaumont, DVD, 1988-1998.

KUNTZEL, Thierry, *Nostos I*, París, Centre Georges Pompidou, videoinstalación, 1979.

KUNTZEL, Thierry, *Nostos II*, París, Centre Georges Pompidou, videoinstalación, 1984.

MARKER, Chris, *Immemory*, Francia, CD-ROM, 1996.

MARKER, Chris, *La Jetée*, Francia, Argos films, 1962.

VARDÁ, Agnès, *Les glaneurs et la glaneuse*, Francia, Tamaris, DVD, 2002.

VASULKA, Woody, *Art of Memory*, Nueva York, video, 1987.

VERTOV, Dziga, *Chelovek s Kino-apparatom*, Unión Soviética, VUFKU, filmico, 1929.

Sitios web consultados

www.culturasdearchivo.org

www.vasulka.org/index

http://www.vasulka.org/Videomasters/pages_stills/index_6.html

[http://www.fondation-langlois.org/e/col ... intro.html](http://www.fondation-langlois.org/e/col...intro.html)

La sensibilidad como gesto político en el cine de Chris Marker

Celina López Seco¹

En nuestra era, vivimos una cotidianeidad plagada de imágenes. Imágenes que asumen un rol preponderante, configurador de sentidos y realidades. Sin embargo, su vínculo referencial con el mundo es cada vez más difícil de establecer si tenemos en cuenta que desde hace algún tiempo, es posible crear imágenes “reales” sin necesariamente dar cuenta de ningún real.

Shonagon tenía la obsesión de hacer listas... listas de “cosas elegantes”,... “cosas molestas” o también de “cosas que no vale la pena hacer”. Un día tuvo la idea de escribir listas de “cosas que hacían latir el corazón”. No es un mal criterio, me doy cuenta cuando filmo. Aplaudo el milagro económico pero lo que quiero mostraros... son las fiestas de los barrios. *Voz en off* de *Sin Sol* (Marker, 2003).

Ya en los años cincuenta el crítico y teórico del cine André Bazin hacía una distinción entre los cineastas que creían en la imagen y los que creían en la realidad. Por su parte, el teórico español, Ángel Quintana, en su estudio sobre el cine francés actual señala (lógica fácilmente aplicable al panorama del cine contemporáneo en general) que la mayoría de los cineastas que persiguen el impacto comercial de sus productos mediante fórmulas eclécticas se consideran cineastas de la imagen, de una imagen sofisticada cuyos orígenes, a diferencia de

¹ Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Escribe sobre cine, arte y sociedad en distintos medios y participa como crítica en el programa “El cinematógrafo”, el que cuenta con auspicio del INCAA. Desde mayo del 2010 es editora de la sección cine de la revista Diccionario. Se encuentra cursando el doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba y es becaria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de esta universidad.

los cineastas que creen en “la realidad”, no se hayan en la memoria del cine sino en el diseño industrial, el cómic, la publicidad o las nuevas tecnologías. A partir de esta diferenciación entre imágenes verdaderas e imágenes creadas, o imágenes que sostienen la huella del mundo e imágenes que la crean, nos gustaría girar el ángulo, sacarlo de su entorno ontológico y preguntarnos por los modos en que las imágenes se constituyen en memoria del mundo.

Las siguientes líneas intentan reflexionar sobre la obra de Chris Marker –cineasta, escritor, poeta, ensayista– quién desde sus inicios, se dedicó a interpelar las imágenes, la realidad y un real del que las primeras pudieran dar cuenta. Cuando decimos “interpelar” nos referimos, como señala Bellour al modo en que quien nos habla se sitúa en relación con aquello que nos muestra.

En uno de sus primeros trabajos en co-autoría con Alain Resnais, *Les statues meurent aussi* (1953), Marker se pregunta por la expropiación de los objetos de arte africanos en manos de los colonizadores franceses, y sostiene que “*un objeto está muerto cuando la mirada que se posa sobre él ha desaparecido*”. Así, describe las producciones de la cultura africana como “el signo de una unidad perdida en la que el arte era el garante del acuerdo entre el hombre y el mundo”. Es ese gesto, la descripción de una tensión, problema de escritura y de enunciación –o, como lo definiría Bellour, el gesto de un yo que tiene don de alteridad para mirar al otro– el que se intentará definir como modo singularmente *markesiano*. Mirar al otro sin interpretarlo, suspender la explicación por un instante y observar la superficie, los significantes, observar la materialidad de la presencia del otro, porque en esa certeza la sensibilidad se transforma en un gesto político.

Chris Marker formó parte, junto a Alain Resnais y Agnès Varda del grupo *la Rive Gauche*, paralelo a la *Nouvelle Vague*, con la que compartirían temas y más tarde, trabajos. Ambos movimientos nacieron a fines de los cincuenta y se caracterizaron, entre otras cosas, por una fructífera relación entre el cine y la escritura. A menudo se asocia la obra de Marker con la *Nouvelle Vague* por ser esta última más conocida para el público y por la discusión –al igual que los neorrealistas italianos o el *New American Cinema*– sobre las representaciones tradicionales de la realidad; una realidad que había dejado de ser “la realidad” después de las guerras, después del holocausto, después y entre *Hollywood*.

Principio de los sesenta, entre estas y otras expresiones nacía el cine moderno, aquél que volvió a mirar un mundo en blanco y negro. En términos *deleuzianos*, este cine oponía a la imagen movimiento –a cuya acción le seguía una consecuencia– la imagen tiempo: una imagen que no espera sucesión, imagen que respira, que late y que exige pensamiento. “Es el alma del cine la que exige cada vez más pensamiento”².

Más allá de establecer aquí las necesarias filiaciones cinematográficas intentaremos contextualizar la presencia de Marker y el uso de la palabra dentro del cine moderno y contemporáneo como constituyentes de una línea de pensamiento cinematográfico. Una línea creativa que se interroga por las relaciones entre la imagen y el mundo, en indisociable relación al tejido social de la que ellas forman parte.

La modernidad cinematográfica

Para la mayoría de los historiadores del cine, la modernidad cinematográfica se sitúa en el período de posguerra, y alude principalmente a lo nuevo: Nueva Ola francesa, *New American Cinema*, *Free Cinema* inglés, Nuevo Cine alemán, *Cinema Novo* brasilero, Nuevos Cines latinoamericanos.

Doménech Font en su libro *Paisajes de la modernidad* alega que, si bien el cine moderno se define por oposición al clásico, frente a esta tradición y su instauración en un mundo seguro, “*se juega otra cosa mucho más libre y espontánea que no ha sido fabricada ni organizada previamente, que no sugiere una perfecta adecuación al sentido*”³. Esta afirmación pone el acento en uno de los postulados más importantes de la modernidad cinematográfica: el cuestionamiento y reformulación de la relación del hombre con la realidad. Una realidad que después de las dos grandes guerras mundiales ya no podía ser mirada de la misma manera.

Decimos, por tanto, que la inscripción del cine dentro de la categoría de la Modernidad se relaciona con la ruptura como reflexión sobre la narración clásica y sus valores objetivos. Para ello el montaje como proceso de fragmentación, la incorporación al texto filmico de otras

² DELEUZE, G., *La imagen movimiento*, Paidós, Buenos Aires, 2005, pág. 287.

³ FONT, D., *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002, pág. 60.

artes⁴ que exceden las referencias puramente cinéfilas, y otro modo de abordar lo real –entre otras cosas posibilitado por la aparición de las cámaras de súper ocho y dieciséis milímetros que permitían los rodajes en el exterior, con sonido directo, actores no profesionales, luz ambiente, etc.– serán claves para entender dicho movimiento.

Al respecto de la preocupación del cine moderno por la relación entre lo visible y lo invisible –la construcción de una nueva realidad– Jean-Luc Godard afirma:

La *miscé en scène* –puesta en escena– es como la Filosofía Moderna, digamos Husserl, Merleau-Ponty. Las palabras no van por un lado y el pensamiento por otro. El lenguaje no es una cosa en sí, una simple traducción. La *miscé en scène* es parecida. Cuando digo que la *miscé en scène* es un lenguaje quiero decir que es al mismo tiempo un pensamiento. Es la vida y la reflexión sobre la vida⁵.

La gran pregunta del cine moderno es una pregunta sobre y por la verdad de las cosas. Según Alain Bergalá esto es una novedad, puesto que el cine clásico nunca se había preocupado porque la verdad se manifestara en una película. El cine podía referirse a una verdad pero ésta era siempre anterior, estaba en el guión, en la construcción de sus personajes o en los cometidos filosóficos que el filme se proponía traducir en imágenes.

Por primera vez, con la modernidad el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le será exterior sino que puede ser el instrumento de revelación o captura de una verdad que él debe sacar a la luz⁶.

A propósito de la producción de *Roma Ciudad Abierta* (Rossellini, 1945) y *Alemania Año Cero* (Rossellini, 1947) –películas inaugurales de lo que la crítica denominó Neorrealismo italiano y que luego se erigieron en pioneras del cine moderno–, Bergalá señala que habían desaparecido hasta las condiciones técnicas para hacer el cine que se venía realizando, pues después de la Guerra no quedaba en Italia ni

⁴ Ver en *Hace un año en Marienbad* y *Muriel*, ambos filmes de Alain Resnais, las referencias a la modernidad pictórica y musical: “se trata de una experiencia clave sobre la conciencia del tiempo a través de la memoria fragmentada de unos personajes aferrados a sus respectivos pasados que vagabundean entre paisajes para terminar flotando en la inmovilidad como si de un sueño se tratara” (FONT, D., *Paisajes de la Modernidad*, Op. cit., pág. 71).

⁵ GODARD en COLLET, J., *Jean-Luc Godard*, 1963, París, Seghers.

⁶ BERGALÁ, A., *Roberto Rossellini, El cine revelado*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2000, pág. 12-13.

un solo estudio de filmación en pie. Sin embargo, el recurso a modos más realistas de filmación (ausencia de decorados, cámara en mano, sonido directo, película en blanco y negro; etc.) tenía que ver con una desilusión global de los parámetros clásicos: el mundo había cambiado y la lógica propuesta por los estudios de Hollywood con finales felices no satisfacía ninguna ecuación conciente. Lo que requería ser filmado / mirado era el mundo de ahí afuera: la miseria (*Roma Ciudad Abierta*, Rossellini 1945); las crisis existenciales (*Al final de la escapada*, Godard 1960, *Pierrot el loco*, Godard 1965); las ruinas arquitectónicas y morales (*Alemania Año Cero*, Rossellini 1947); las parejas que se terminan, los finales no tan felices (*El desprecio*, Godard 1963); la colonización y el imperialismo europeos (*Petit a Petit*, Rouch 1972, *Moi un noir*, Rouch, 1958, *Las estatuas mueren también*, Resnais y Marker 1953); el mayo francés (*Paris nos pertenece*, Rivette 1960); los movimientos sociales y crisis de las realidades en Latinoamérica (*La hora de los hornos*, Pino Solanas 1968, *Los inundados*, Fernando Birri 1962, *La batalla de Chile*, Guzman y Marker 1973-79; *Memorias del subdesarrollo*, Gutierrez Alea 1968).

Lo que los cineastas modernos están mirando, cuestionando o acompañando, es el movimiento del mundo puesto en evidencia por dos guerras mundiales, panorama que ni la ciencia ni el humanismo pudieron prever. Este choque con otra realidad devino, según Font, “*en un repliegue hacia la interioridad y la conciencia de lo imaginario*”⁷.

Aunque la pregunta por la interioridad y la verdad del mundo sean aspectos puestos en cuestión por la cinematografía contemporánea, es preciso destacar que los cineastas de la posguerra perseguían esa verdad como una cuestión vital a la época de la que formaban parte. Sus métodos y formas de abordarla serán diversos, señala Bergalá. Algunos realizadores como Jacques Rivette, Philippe Garrel, Marguerite Durás, Éric Rohmer, se inclinaron por un procedimiento suave, propicio a la revelación. Es decir, consideraban que a través de la observación y la contemplación la verdad, como movimiento natural, haría su aparición. Otros en cambio, como Robert Bresson, preferirían el método más duro que consiste en extraer, perseguir o forzar esta verdad en el rodaje, “*intentando restituir a la realidad esa parte de autenticidad que habitualmente disimula*”⁸.

⁷ FONT, D., *Paisajes de la Modernidad*, Op. cit., pág. 69.

⁸ BERGALÁ, A., *Roberto Rossellini...*, Op. Cit.

En este contexto, la pregunta que orienta la obra de Chris Marker no es acerca de la verdad, ni la interioridad de los seres humanos y sus producciones culturales sino más bien sobre la materialidad de los vínculos y de las relaciones con las imágenes. De allí el juego permanente entre escritura e imagen: de lo único que el cineasta puede dar cuenta es de la construcción de relaciones que aparecen dadas como naturales. ¿Quién puede dar cuenta de la interioridad? O en todo caso ¿qué es o cómo se define el interior de un ser humano? Marker busca la superficie, la escritura y la imagen son datos materiales que definen modos de relación.

Algunos lineamientos sobre la obra de Chris Marker

Chris Marker comenzó a trabajar en cine a comienzos de los años cincuenta. Su primera obra influyente es el filme codirigido con Alain Resnais al que nos hemos referido arriba: *Les statues meurent aussi* (1953). Este fue una obra pionera del anticolonialismo, explorando a través de la narración en *off* el destino de las obras de arte africanas asimiladas al circuito de la explotación comercial en Europa, sin que las acompañase el esfuerzo por reproducir y conservar el entorno cultural en el que habían sido concebidas. Introducidas a la fuerza en un sistema cultural en el que la relación con el objeto artístico es la de contemplación desinteresada, los objetos de arte de África atraviesan una transformación que las separa de su contexto original.

Desde esta primera película, Marker deja ver su marca registrada: la articulación y el juego de montaje entre palabra, voz, e imagen. En este sentido podemos decir que el método o procedimiento de Marker es poner en relación al menos tres elementos:

§ *Un real* como aquello que por su propia definición es inaprensible, pero que por la materialidad de su presencia se manifiesta como hecho / significativo: las obras de arte africanas en un museo francés.

§ *La realidad* como construcción e intento de abordaje a ese real: la aseveración de que el sistema colonial se autolegitima políticamente al mantener un punto de vista anti-histórico sobre las tradiciones y el patrimonio de los pueblos de los que se adjudica la administración.

§ *La memoria* como decisión y configuración singular de ambas instancias: a través de la voz en *off*, marca de su *experiencia* en y con el texto fílmico y el montaje de las imágenes.

Dos años más tarde, volvería a colaborar con Resnais en una de las obras maestras de este último, asistiéndole en la dirección de *Noche y niebla*, sobre guión de Jean Cayrol, quien había estado prisionero en un campo de concentración durante la guerra. La película explora, mediante el montaje de material de archivo, los medios que el régimen nazi desarrolló para hacer invisible esta experiencia.

Entre los años 1956 y 1957 Marker filma sus experiencias políticas y etnográficas en los países revolucionarios en China y la Unión Soviética: *Dimanche à Peking* (1956) y *Lettre de Sibirie* (1957). En estos trabajos la voz en *off* expone el recorrido entre escritura e imagen en el que ambos registros se enriquecen mutuamente. Es conocido el ejemplo de la escena de *Lettre de Sibirie* donde reproduce tres veces consecutivas la misma acción-imagen, acompañándola una vez de un comentario pro-soviético, una segunda vez de un comentario no comprometido, y una tercera vez de un comentario antisoviético. De esta manera Marker da cuenta no solo del vínculo entre palabra e imagen sino del carácter necesariamente ficcional del sentido. En esta línea prosigue *Description d'un combat* (1960), sobre el conflicto israelí, y *¡Cuba sí!* (1961), una mirada sobre la Cuba inmediatamente posterior a la revolución. La yuxtaposición de pasado y presente, la documentación fílmica de las contradicciones –entre innovación y tradición, o entre esperanza y represión– en la línea de su filiación política; el humor, las imágenes de cine propias y ajenas, analogías entre fotografías, recortes de prensa, *comics*, y fragmentos, serán, entre otros, algunos de los recursos que el cineasta articulará para modular su enunciación.

En el 1962, Chris Marker filma *La Jetée* –película que sirvió de inspiración a la más reconocida comercialmente *Doce Monos* de Terry Gilliam (1995)– donde explora, en clave de relato de ciencia ficción, mediante una narración en fotomontaje, las relaciones entre pasado, presente y futuro de las imágenes y del hombre. Si la disociamos del resto de su obra podemos afirmar que es su única película enteramente ficcional, sin embargo, puesta en relación, *La Jetée* es un diálogo no sólo con la Francia colonialista sino con las posibilidades mismas de la imagen como punto de anclaje en el paso del tiempo.

En 1977, Marker termina de montar *Le fond de l'air est rouge* (*El fondo del aire es rojo*, también conocida internacionalmente como *A grin without a cat*). En esta película se diseccionan los movimientos sociales que surgieron en muchos países del mundo a finales de la década de 1960, contraponiendo las imágenes de esperanza que traían consigo los ideales socialistas con los primeros cimbronazos y contradicciones de la izquierda revolucionaria.

En 1982 presenta *Sans soleil*, considerada como la obra paradigmática del cine ensayo. *Sin Sol* es un viaje en forma epistolar hacia los dos polos más extremos de la supervivencia humana: Japón y África. En este filme Marker profundiza una reflexión que lo acompaña hasta sus últimas producciones: *Level Five* (1997) y el CD-ROM interactivo *IMMEMORY* (1998) producido por el centro Georges Pompidou. En *Chats Perchés* (2004), a través de una suerte de paralelismo entre la cámara analógica y la, hasta ese momento, incipiente digitalización de la tecnología, el realizador se pregunta por la manera en que el mundo y el cine construyen relatos. La huella lumínica impresa sobre el celuloide de la cámara analógica no es garantía de verdad en el mismo sentido que la construcción digital de las imágenes no demuestra su irrealdad. En todo caso dirá Marker, ambos son modos de construir memoria.

Chris Marker: entre dos modernidades

Dentro del panorama del cine contemporáneo, Marker discute el sentido más naturalizado de la Modernidad: aquél que deviene de la ilustración. En la línea de estudios orientalistas y latinoamericanistas⁹ que realizan desde la década del sesenta algunos investigadores como Enrique Dussel, Walter Dignolo, entre otros, tomamos en cuenta el cuestionamiento a la noción tradicional de “Modernidad Occidental”. La columna vertebral de dichos estudios postula que *la modernidad* como fundamento de época es una construcción que fue posible sólo después de que Europa se hubiera constituido como centro en relación y por sobre la periferia, es decir, el resto del mundo.

⁹ Al respecto ver el texto de MENDIETA, E., *Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W.Said y el latinoamericanismo*, Stony Brook University (Estados Unidos), Centro de Estudios Culturales UC Santa Cruz.

El cambio de paradigma epistemológico que persiguen los estudios orientalistas nos sirve de puente para situar un cineasta que no sólo opone a las narraciones hegemónicas un discurso alternativo y razonado sino que propone a la razón sumar el afecto para volver a pensar / mirar la revolución rusa (*Cartas de Siberia*, 1957 y *El último Bolchevique*, 1993), la revolución cubana y los movimientos de la izquierda latinoamericana (*El fondo del aire es rojo*, 1977 y *La spiralle*, 1974), la configuración de la memoria –*La Jetee*, 1963– dentro del país más rico y del más pobre del mundo (*Sin sol*, 1983).

Es decir, más allá de las características comunes de las obras del cine moderno, de las reticencias de los autores a incluirse en determinados movimientos, Marker pone en discusión uno de los postulados claves en el desarrollo de las Ciencias Sociales: la noción misma de representación. Mientras los cineastas modernos cuestionan la representación del mundo de posguerra buscando otra verdad –una verdad no mediada, dirán los analistas–, Chris Marker propone el camino inverso: no buscar la interioridad sino relacionar las materialidades, relacionar palabra e imagen. Al pensar tanto las imágenes fotoquímicas como las imágenes digitalizadas en términos de construcción, la representación como estado, proceso o práctica que re-formula una realidad anterior, pierde interés. Esto es, lo observado, en este caso las imágenes, no re-presentan otra cosa, algo a descubrir, sino que son el modo mismo como el mundo recuerda.

Así, en un posible denominador común de la modernidad cinematográfica, la propuesta de Marker se distingue porque sus filmes no buscan develar una verdad oculta, no buscan restituir a través de las imágenes una autenticidad robada. Dicho en otros términos, Marker está interesado en recorrer la imposibilidad de la verdad en tanto ésta no existe más que como otro de los modos posibles de relación.

¿Estaríamos hablando de un *método Marker*? Al comienzo decíamos que la relación del cineasta con las imágenes es de una interpelación constante. Más que un método nos referimos a un modo *markeriano*. El modo de observar al otro como un sí mismo. En este sentido es que afirmamos que la alternativa cinematográfica del realizador consiste en restituir al hombre la dimensión ética de la mirada, y en esos términos la sensibilidad deviene un gesto político.

Memorias / articulaciones

¿Qué le pedimos pues a las imágenes para pensar la realidad?

Si nuestra contemporaneidad es un espacio plagado de imágenes, y un gran porcentaje de ellas no dependen de una relación indicial con el mundo del que forman parte pero sí lo evocan, lo nombran, lo circulan, lo atraviesan, están en él, de ello se desprende nuestra necesidad de pensar su lugar, significados, sentidos como memoria del mundo.

Decíamos que una de las características de parte del cine moderno es que estableció, a diferencia del cine clásico, una relación con el lenguaje depurado de simbolismo. El lenguaje y la puesta en escena del cine moderno no significan otra cosa que la acción. El filme ya no se considera una excusa para decir otra cosa, sino que cada elección, de plano y de montaje, se enuncia como una elección cinematográfica y esta, a su vez, se corresponde a una mirada sobre el mundo. La literalidad de las cosas que el cine moderno pretende, no se corresponde solo con el descubrimiento de un cine menos artificioso sino con la convicción de que el mundo requiere ser mirado.

Lo que hará Marker desde sus primeras creaciones es justamente poner sobre la mesa su mirada y a través de la misma abrir un paso dentro del modo unidireccional, unilineal, hegemónico de clausurar los sentidos.

Así como los historiadores orientalistas cuestionan la idea de Modernidad universalmente europea por considerarla un concepto ajeno a sus realidades históricas, Marker se aboca a reconfigurar la relación de las imágenes sobre el devenir histórico del siglo a través de su experiencia: una experiencia de viaje hacia y por la memoria. De este modo les quita el peso “representacional” y les restituye aquel viejo legado que desde los orígenes las asociaba a ser tan sólo otro modo de relación con las memorias posibles.

Chris Marker hace visible en su cine lo invisible de las formas verbales: yo, tu, él, nosotros, vosotros, ellos. Todas esas marcas denominadas “sociales” son parte de una construcción, que se relaciona con la definición ideológica de su obra más que con un desenmascaramiento representacional. En este sentido, acordamos con la realizadora vietnamita Trinh T. Minh-Ha¹⁰ en que hoy es necesario reformular la

¹⁰ CATALÁ, J. y CERDÁN, J. “Archivos de la Filmoteca”, *Después de lo real*, Vol II, Valencia, 2007, pág. 232.

pregunta sobre “¿Cómo se representa lo real?” por la más trabajosa y menos satisfactoria pero necesaria pregunta de: ¿Cómo se gobierna la verdad?¹¹

¹¹ MINH-HA citado por CATALÁ, J. y CERDÁN, J. “Archivos de la Filmoteca”, *Después de lo real*, Vol II, Valencia, 2007, pág. 232.

Bibliografía

BELLOUR, R., “El libro ida y vuelta” en ENGUITA MAYO, N., ESPÓSITO, M. y REGUEIRA MATRIZ, E. (Eds.) *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*, La mirada, Valencia, 2000.

BERGALÁ, A., *Roberto Rossellini, El cine revelado*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.

BERGALÁ, A., *La hipótesis del cine, pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*, Alertes, Barcelona. 2007.

DELEUZE, G., *La imagen movimiento*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

DUSSEL, E., *Hipótesis para el estudio de Latinoamérica en la historia universal*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2003.

FONT, D., *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.

NICHOLS, B., *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1992.

QUINTANA, A., *Virtuel? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Cahiers du cinéma, París, 2008.

SANCHEZ-BIOSCA, V., *Cine y Vanguardias artísticas. Conflictos encuentros, fronteras*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.

WEINRICHTER, A., *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B editores, Madrid, 2004.

Fantasías Animadas Argentinas

LAS REPRESENTACIONES SOCIALES EN EL CINE-ANIMACIÓN ARGENTINO EN LA DÉCADA DEL '30 Y DEL '40

Mara Sabrina Pelli¹

Tradicionalmente los textos de animación han sido considerados anécdotas entretenidas, básicamente infantiles. Como consecuencia de esto, la animación se ha visto deslegitimizada como forma de transmitir algún conocimiento válido acerca del mundo.

Es cierto que la construcción realizada en base a la simplificación plástica, la abstracción caricaturesca y el montaje impregna a los relatos de animación de la ilusión de un mundo puramente ficticio. A su vez, la relación de la animación con el género literario que, desde Todorov, podemos definir como maravilloso², ha llevado a la animación a ser considerada un género menor, en el que aparentemente no podría encontrarse nada de “verdad” sobre el mundo.

¹ Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Se ha desempeñado como Profesora Adscripta en la Cátedra de Semiótica de la Escuela de Ciencias de la Información. Actualmente, se encuentra cursando el Doctorado en Semiótica, del Centro de Estudios Avanzados de esta universidad.

² Nos referimos a la división que Tzvetan Todorov señala entre el relato fantástico y el maravilloso, en *Introducción a la literatura fantástica*. Al respecto dice este autor que en ambos géneros tipológicos, es el lector quien debe asumir la decisión final, frente a los sucesos del relato. Si los hechos irreales de un relato se enmarcan dentro de explicaciones lógicas, el relato puede ser apreciado como fantástico-extraño. Por el contrario, si las posibilidades lógicas resultan insuficientes para explicar los hechos que se desencadenan y se acepta que estos transcurren en un universo distinto, con nuevas leyes, nos estamos refiriendo al relato maravilloso. El género animado ha sido vinculado tradicionalmente al relato maravilloso puro, cuyos hechos son completamente inexplicables, donde lo irreal no es un simple detalle, sino que todo el entorno está involucrado. De allí la ruptura con el “mundo real”. TODOROV, T., *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1997.

De esta manera, las animaciones, en general, son desvinculadas de la sociedad y, en consecuencia, no se logra comprender el importante rol expresivo que desempeñan en relación a esta. De hecho, son las mismas características del cine-animación las que habilitan una relación particularmente significativa entre lo representado en los filmes y la sociedad en la que estos son producidos. En este trabajo analizaremos estas posibilidades a partir del análisis de tres filmes que se encuentran en los orígenes de la animación en nuestro país.

El discurso de la animación

En este artículo partimos de la noción de lo social como una red de discursos, manifiestos en diversas materias significantes, por lo cual se puede hablar del desarrollo de una “semiosis social infinita”, como señala Eliseo Verón³.

Entendemos por discurso toda “configuración espacio-temporal de sentido”, más allá de su soporte⁴. Así, la materialidad de estos discursos, los textos, están insertos dentro de lo que Verón llama un “proceso de producción discursiva”, el que comprende tanto a las condiciones que han dado lugar a su generación como a su circulación y a su reconocimiento. Un discurso es entonces producto de determinadas condiciones de producción y de reconocimiento, las cuales dejan marcas en él. A partir de estas marcas plasmadas en la materia significativa, pueden reconstruirse las condiciones de producción y reconocimiento del mismo. El análisis de un discurso es, entonces, la lectura e interpretación de estas marcas como huellas de dichos procesos.

Entre las condiciones de producción participan también otros discursos, por lo que todo texto es resultado, entre otros aspectos, de las diversas lecturas e interpretaciones que se hacen de discursos anteriores, pues todo discurso se produce, lee, comprende e interpreta de diferentes formas según los diversos ámbitos de interés y conocimiento en juego, como así también según el bagaje socio-cultural que se adquiere por la experiencia en un espacio-tiempo determinado. Esto es lo que Verón conceptualiza como la “estructura de encastramiento” a la que denomina semiosis social.

³ VERÓN, E., *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 2004.

⁴ *Ibidem*, pág. 187.

A partir de lo mencionado anteriormente, podríamos pensar las animaciones como discursos capaces de poner en relieve, *de manera particular*, lo que sucede en una sociedad. En este sentido, podría entenderse al cine de animación como un “decir” socio-histórico específico que nos habla de la realidad de un modo particular.

La abstracción del dibujo, la imagen o fotografía de muñecos, le permite presentarse fundamentalmente como ícono-simbólico –escapando a la indicialidad de la imagen fotográfica– y de esta forma dar cuenta de manera más efectiva de las construcciones “imaginarias” que configuran un cierto imaginario social. De esta manera, muestra cómo una sociedad se piensa, se concibe, se imagina a sí misma. En este sentido es, en efecto, posible hablar de las animaciones como “textos imaginarios o del imaginario social”.

Las representaciones sociales

Todo discurso, toda producción de sentido, implica necesariamente una “dimensión significante”; es decir, el desarrollo de representaciones. Más aún, la producción de sentido, es el “fundamento de lo que corrientemente se llama las representaciones sociales”⁵.

Por el término “representación”, Pierre Sorlin entiende, no una realidad observable, sino las ideas que sostienen una imagen o construcción social⁶. Así, cuando se refiere al cine, explica que este pone en escena diversas “representaciones” que se construyen de acuerdo a las distintas sociedades. Sorlin explica que las representaciones que aparecen en televisión o en cine no muestran la realidad, no revelan las cosas “tal como son”, no reproducen el mundo exterior, sino que pueden entenderse como “construcciones sociales”: los filmes muestran no cómo es, sino cómo se piensa y se construye una sociedad. El mundo que nos presentan los filmes, es el mundo construido y entendido según una sociedad determinada; es decir, el mundo en la manera en que nos han enseñado y hemos aprendido a construirlo de acuerdo a un lugar y tiempo. Entendemos entonces a la producción de sentido como lo que da cuerpo a lo social, y dentro de ésta, a las representaciones como construcciones y no meras copias de una realidad primera.

⁵ Ibidem, pág. 126

⁶ SORLIN, P., *Sociología del cine. Apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

El cine nacional en las décadas de 1930 y 1940

El período 1930-40 abarca la aparición del cine sonoro y la consiguiente industrialización y expansión de este medio. En Argentina, la industrialización se da a partir de 1933, a través del estreno de dos realizaciones: *Tango* (Moglia Barth, 1933, Argentina Sono Film) y *Los tres berretines* (Susini, 1933, Lumiton). Se trata de un período donde los directores de películas se convierten en maestros de un estilo y el cine se vuelve una verdadera expresión artística.

A partir de 1940 se comienza a vislumbrar, en Argentina, la potencialidad del cine para imponer representaciones y por ende la importancia del cine nacional. Desde 1933 se reclamaban leyes de protección para la industria cinematográfica, pero recién en 1944, durante el gobierno del General Pedro Pablo Ramírez, que había delegado el poder a su vicepresidente, el General Edelmiro J. Farrell, se sancionó un decreto referido al cine, el número 21.344. Esta fue la primera medida legal que ordenó desde el punto de vista jurídico al cine nacional. La misma disponía la obligatoriedad de exhibición, la exigencia de realizar películas con temas nacionales y el requerimiento de que los elencos, tanto técnicos como artísticos, fueran totalmente argentinos. También se creó la Junta Arbitral Cinematográfica, con el fin de velar el cumplimiento de los diversos artículos del decreto, que recién fue modificado en 1947, durante el primer gobierno peronista.

El cine pasó a ser pronto el entretenimiento preferido de la familia argentina. Las funciones del sábado y el domingo se convirtieron en la cita social obligada no sólo para la burguesía sino también para la masa en ascenso social y económico. Esta situación fue plasmada en más de una película. El cine había alcanzado la difusión y popularidad que la radio había conseguido años antes. Buenos Aires se convirtió en el centro de difusión del cine nacional. La mayor parte de las producciones se realizaban en la Capital, salvo raras excepciones, y en los argumentos de los distintos filmes, casi siempre, el espacio donde se sucedían los hechos era la ciudad porteña.

En el período que va de 1930 a 1940, el cine se caracterizó por producir adaptaciones literarias como *Amalia* de Moglia Barth (1936), desarrollar temas populares –tangos, historias de marginados, venidos a menos, gente de campo que emigraba a la gran ciudad, etc.–, historias policiales como *Fuera de ley* (Romero, 1937) o *Con el dedo en el*

gatillo (Moglia Barth, 1940), melodramas con fuerte contenido dramático dirigidos sobre todo a la mujer –*Con las alas rotas* (Caviglia, 1938), *La que no perdonó* (Ferreyra, 1938)–, algunos temas camperos con ingredientes históricos –*Huella* (Moglia Barth, 1940), *Fortín alto* (Moglia Barth, 1941), *El cabo Rivero* (Coronatto Paz, 1938)–, historias sobre cantores populares –como *Ídolos de la radio* (Morera, 1934), *La vida de Carlos Gardel* (de Zabalía, 1939), las películas de Manuel Romero, Libertad Lamarque o Hugo del Carril, entre otros.

A la par, la técnica de trabajo en laboratorios y estudios avanzó mucho en este período. El laboratorio Alex y Argentina Sono Film son un claro ejemplo de este desarrollo: la maquinaria importada con que se contaba era digna de Hollywood. En 1937 apareció el sello Pampa Film de Olegario Ferrando; en 1938, la EFA (Establecimiento de Filmadores Argentinos) y en 1941 los Estudios Baires, creados por el diario *Crítica*.

En cuanto a la animación, en 1931, Cándido Morneo Sanz, fundó el estudio Capya, en La Plata, dirigido a la producción de filmes educativos y de dibujos animados. Ese mismo año, Quirino Cristiani realizó el primer largo animado sonoro de la historia del cine, *Peludópolis*, el que se perdió en alguno de los muchos incendios que sufrió el estudio Cristiani. En 1938, Juan Oliva fundó la Compañía Argentina de Dibujos Animados (CADA) que tuvo una corta existencia por problemas económicos.

Durante la década del cuarenta, Burone Bruché tuvo, junto a otros socios, una empresa por medio de la cual realizó diversos comerciales y numerosos argumentales sobre personajes suyos, como *El Payaso Pamplino en Domador*, *Contreras*, series didácticas como *El refrán animado* (1947). Sus cortos argumentales circularon en copias de 16 mm, mudas y a través de la distribuidora Cinepa. Uno de los trabajos más importantes que realizó por encargo fue una animación especial para el epílogo de la comedia *Eclipse de sol* (de Saslavky en 1950, con la actriz principal Libertad Lamarque). En 1945 realizó *Consejos del Viejo Vizcacha*, basándose en el *Martín Fierro*, de José Hernández.

La primera empresa que comenzó con la publicidad televisiva filmada, fue Kinevision (de Leonardo Goilenberg), la que produjo el primer comercial de la televisión argentina, pasado por Canal 7, el 7 de julio de 1945. Tras ésta aparecieron otras productoras y empresas. Durante la década del '50 la expansión fue explosiva.

Los filmes

En este trabajo analizaremos, como dijimos, tres cortos de los inicios del cine de animación argentino a fin de observar en ellos la producción, circulación y reconocimiento de determinadas representaciones sociales y los modos específicos en que la animación participa de estos procesos.

El primero de estos es una animación con muñecos, *La gran carrera*. Este corto está datado en 1935, es el más antiguo en su tipo (animación con muñecos) realizado en Argentina. Está filmado en 16 mm y no se conoce a su autor. La historia desarrolla una carrera de caballos, donde uno de los jockeys, llamado Pepemonta, hace trampa, acortando camino bajo tierra. El juez, que ha visto todo, observa sorprendido la desfachatez de los personajes cuando se acercan a él pretendiendo reclamar el premio.

El segundo corto es *El payaso Pamplino en Domador*, producido y estrenado en Argentina en 1940. Este es el dibujo animado más antiguo del cual se conservan copias. Es una producción de Realizaciones Burone Bruché y Proes Dibujos Animados, distribuida por Edifilm SRL y producida en Ferrania Color. La historia trata de un día en el circo, donde no todo resulta bien. El domador estrella realiza diversas proezas mientras ha hipnotizado a un león, pero de pronto el payaso del circo, sin darse cuenta, pisa la cola del animal, que termina devorándose al domador.

El tercer corto es *Upa en apuros*, el que constituye el primer dibujo animado a color realizado en Argentina. Este corto, realizado en 1940, se estrenó en 1942 en el cine Ambassador. Estaba programado como complemento de *La guerra gaucha* pero, debido a problemas técnicos, el filme central no pudo proyectarse y solo se estrenó el dibujo animado. Los principales animadores fueron Tulio Lobato y Oscar Blotta. Los fondos fueron dibujados por Gustavo Goldschmidt y el sonido estuvo a cargo de Melle Weersma, quien condujo una orquesta de cincuenta músicos para la banda musical.

Dante Quintero estableció contacto con los Estudios Disney para darle vida a su personaje de historieta, Patoruzú. La idea era realizar un largometraje, filmado en 35mm, con el sistema de Technicolor. Sin embargo, finalmente se optó por traer de Alemania, material especial que producía la compañía Gaspar Films. Con el desarrollo de la Se-

gunda Guerra Mundial, el material se dejó de mandar, por lo que se debió suprimir secuencias y modificar la historia; en consecuencia, el largometraje terminó siendo un corto. La historia describe un día de paseo entre Patoruzú y su sobrino Upa. Mientras Patoruzú busca agua para su sobrino, un gitano que los acecha roba al niño para venderlo. Patoruzú se da cuenta de lo sucedido, lo persigue y le da su merecido.

La gran carrera

Dentro del corto de animación *La gran carrera*, los muñecos puestos en movimiento –los jockeys, los caballos de carrera, el juez, etc.– se presentan como signos que se asemejan, en ciertos aspectos, a los objetos que refieren. Es decir, las características presentativas de estos signos son similares a la de los objetos, por lo que establecen relación con estos a través de dichas características. De allí que podamos entender a estas imágenes como íconos que representan a través de la similitud y semejanza figurativa.

No obstante, como señala Peirce para los signos, los muñecos animados de los caballos y los competidores no están en lugar de los objetos caballo y jockeys “en todos sus aspectos”: no representan el interior, ni los estados anteriores o posteriores o lo que piensan los sujetos de carne y hueso. Es más, la gestualidad, la estética, la acción y el papel que realizan los personajes propuestos en este corto, sólo refuerza la idea de que a través de esta animación se está representando lo que se sabe, se piensa, se entiende y se construye en una cultura específica, como jockeys, caballos, juez, como partes y atracciones de las carreras de caballos.

En otros términos, las semejanzas de estos signos icónicos con su objeto están determinadas en buena parte, sino totalmente, por la cultura en las que se construyen. A la vez, el reconocimiento de un “cierto” parecido, similitud o semejanza se da igualmente en determinado contexto socio-cultural. Por lo tanto, cuando hablamos de la iconicidad de la animación, se hace necesario poner en escena igualmente su capacidad simbólica. Es decir, estas imágenes animadas pueden considerarse signos simbólicos en la medida en que el hecho de su reconocimiento supone entender, reconocer e interpretar ciertas pautas convencionalizadas (no necesariamente ya dadas y anteriores, sino presentes en el momento de la interpretación y su orientación).

Pero a la vez, la fisonomía, los gestos y las acciones de cada uno de estos personajes (de estos muñecos puestos en movimiento) nos orientan sobre cómo reconocer e interpretar a cada uno. Así, Pepemonta aparece como el personaje pícaro, desfachatado y deshonesto; los demás competidores como los personajes honestos con quien contrasta la actitud del primero y el juez como un personaje serio y justo. Los gestos y la mirada también intervienen como huellas de reconstrucción de estos estereotipos. La mirada de Pepemonta es la de un pícaro, mientras que la mirada y gestos del juez son justamente las de sorpresa y desconcierto ante la actitud y acción de este.

El muñeco de Pepemonta representa a un jockey, pero no a cualquier competidor sino a la idea de “competidor deshonesto” común con respecto al imaginario social que se construye en torno a las carreras de caballo y sus personajes. Es decir, hay una convención de por medio, que nos orienta en cómo entender el papel y rol de estos personajes en una sociedad.

En síntesis, existen convenciones o pautas vigentes en una sociedad (en este caso la Argentina del '30) que permiten interpretar las imágenes propuestas, como la de un juez, los competidores y sus caballos. Pero además, interpretarlas como estereotipos sociales: los honestos, el deshonesto, el justo. Y en base a estos estereotipos y signos que portan convenciones socialmente vigentes, proponer una determinada imagen o representación de las carreras de caballos pero también de la sociedad en general: en la que se pueden reconocer justos e injustos, honestos y deshonestos, pícaros y respetuosos, etc.

Es importante mencionar la función de anclaje que cumplen los rótulos que aparecen en el corto: frente a la multiplicidad de sentidos posibles de las imágenes, estos funcionan como guía para el espectador, adelantando lo que se va a ver; pero a la vez sirven de ejes de lectura de lo que se está viendo: “Los competidores”, “Paseo preliminar”, “La gran carrera”. De esta manera, contribuyen a reforzar el mundo construido y las representaciones propuestas.

Los didascálicos también sirven de guía de interpretación de los estereotipos. Por medio de la intertextualidad, a través de diversos nombres o sobrenombres de los personajes se hace referencia al discurso y ámbito de las carreras y las apuestas hípcas. Los modos de designación de los personajes contribuyen igualmente a definirlos: Pepemonta (“Pepe” como apodo más el verbo “monta”, lo que define al

personaje desde una única acción), Botachispas (de “botar chispas”), Singreve (nombre que por su fonética remite a Francia), Cuatrosiete (cuarenta y siete), Oldmangin (“old”, viejo en inglés y “mangin” que puede ser interpretado como transcripción fonética cercana a *machine*, máquina en inglés, o como “manyín”, lunfardo proveniente del genovés para ebrio), Nodacablar (apócope de “no da que hablar”).

Las referencias intertextuales permiten reconstruir un destinatario con conocimientos acerca del discurso de las carreras y los sobrenombres relacionados con este, para poder comprender la historia que se cuenta y entender el fin humorístico de los sobrenombres; es decir, estos guiños señalan la construcción de un destinatario adulto específico, aquel que tiene conocimientos e interés sobre las competencias hípicas y dicho ámbito.

El payaso Pamplino en Domador

En este corto, al igual que en el anterior, las imágenes exponen ciertas convenciones y pautas de un sistema socio cultural. Ya mencionamos que las imágenes con las que trabaja un corto de animación pueden considerarse signos icónicos, pero también simbólicos.

En general, en este corto se trabaja con la imagen figurativa, semejando o pretendiendo semejar figuras concretas, por medio del realismo. Se buscan así detalles que hagan a estas imágenes parecidas a las reales, como es el caso de la imagen del domador, del presentador, etc., pero también se utiliza un dibujo de ilustración y la caricaturización, por lo que lo lineal supera al color, hay un mayor desarrollo del dibujo y en ciertos personajes se exageran algunos rasgos de la figura para producir un efecto cómico e irónico.

En cuanto signos icónicos, podemos observar que –si bien la estética de los personajes es más bien realista en el caso del domador y el payaso, y es caricaturesca en el caso del león– las acciones, comportamientos y gestos propuestos en cada uno de estos personajes nos orientan sobre cómo reconocer e interpretar a cada uno y por ende, entramos en el ámbito de lo que entendemos como simbólico. El payaso es un personaje torpe y distraído, vestido de forma bufonesca; el domador es un sujeto misterioso, frío y serio, cuyos atavíos y látigo refuerzan la imagen propuesta; mientras que el león es un animal feroz, sagaz y pícaro. En el caso del león, este último rasgo es acentuado por

su caricaturización y simplificación estética, que es mucho más marcada que en el resto de los personajes, a través de un dibujo más blando y la exageración de ciertas características. Es decir, en muchos aspectos se asemeja más a un dibujo realizado por un niño, mientras que el resto de las imágenes, que también son caricaturas, son dibujos más serios, con un mayor grado de realismo y mayor dureza en el trazo.

El dibujo del payaso Pamplino representa a un payaso, pero no a cualquier payaso sino a la idea de “payaso como ser torpe, atolondrado y despistado” que parece ser común con respecto al imaginario social que se construye en torno al circo y sus personajes. Es decir, hay una convención que nos orienta en cómo entender el papel y rol del payaso en una sociedad, como así también la del domador y el león. Si se piensa, por ejemplo, en la representación propuesta del payaso como personaje torpe y bufonesco, vemos que este es un estereotipo bastante arraigado en muchas culturas, y podría remontarse a la Comedia Latina⁷.

Para algunas culturas, un payaso se tratará de un sujeto caricaturesco de facciones exageradas (como su boca maquillada y delineada teatralmente), con bonete y enorme atuendo. Más acá, la representación de un payaso cambiará en algunos aspectos, si se toma en cuenta la iconicidad y características propuestas, por ejemplo en los payasos Gaby, Fofó y Miliki⁸, el payaso Ronald Mc Donald, Piñón Fijo o una obra callejera. Las semejanzas de estos signos icónicos con su objeto están determinadas en buena parte –sino totalmente– por la cultura en las que se construyen. Por eso hablamos de íconos-simbólicos.

Por su parte, en la caracterización de los personajes, se acentúa la definición de rasgos por oposición con el de otros personajes. Las principales dicotomías que podemos leer son las de bueno vs. malo, torpe vs. eficiente-civilizado, serio vs. divertido-pícaro, entre otras, donde el payaso representa lo bueno, torpe y pícaro; el domador lo malo, eficiente y serio; y el león lo divertido.

⁷ Ya en la comedia latina o *Commedia dell'Arte* los atributos de los personajes bufonescos, como sus papeles y caracteres están definitivamente fijados, así como sus nombres; Arlequín, Pantalón y Colombina; en tipologías sustanciales que pueden entenderse como estereotipos. Sólo cambian las acciones según las distintas situaciones. Pero esta estereotipación que señalamos como parte de un sistema cultural, parece mantenerse en el tiempo en sus rasgos generales (por supuesto con algunos cambios y adaptaciones).

⁸ Circo Price, España (1939). Estos payasos llegan a la televisión argentina en 1970, por medio de Canal 13.

Podemos entonces afirmar que, al igual que lo que sucedía con el corto anterior, existen convenciones que nos permiten reconocer las imágenes propuestas, pero además interpretarlas como estereotipos sociales –el torpe, el feroz, el pícaro, el malo– y, en base a estos estereotipos, proponer una determinada representación del circo: una imagen donde el león que representa la ferocidad y lo salvaje, es tomado como lo bueno y divertido; mientras que el domador representa a la civilización por medio de la domesticación, a quien tiene las riendas para domar y manejar la situación y no obstante, es representado como lo malo que merece ser devorado. Más aún, el gag y latiguillo cómico de todo el corto se basa en este hecho esperado, es decir, el que el domador sea devorado por el león, situación recurrente en el imaginario construido en torno al circo.

Upa en apuros

A igual que los cortos anteriores *Upa en apuros* es resultado, de y está en vinculación con, la sociedad y la cultura argentina de las primeras cuatro décadas del siglo XX. La cultura de una sociedad impregna tanto al filme en su producción como en la lectura que podemos hacer de él (tanto si esta lectura es pasada o es actual y contemporánea).

Icónicamente, el dibujo de los personajes propone una estética realista, particularmente en el caso del gitano Juanillo, en el que se busca que los detalles vuelvan la fisonomía del personaje lo más parecido posible a la figura humana y sus características. Esta elección por lo figurativo realista en contraposición a la caricaturización le impregna al personaje un carácter fuerte y serio, más realista. Por el contrario, en el caso de Patoruzú y Upa se ha utilizado una marcada caricaturización; es decir, se trata de un dibujo de ilustración, donde lo importante es lo lineal y se exageran y acentúan ciertos rasgos de la figura (tales como la nariz y pies de Patoruzú o la panza de Upa) con pretensión cómica.

En cuanto a la composición, podemos observar que, en general, (el tipo de trazo) es personal y sensible, sobre todo en paisajes, en el personaje Juanillo y en el oso. La excepción son Patoruzú y Upa. Se representa una realidad idealizada, donde el dibujo no es objetivo. A través de los planos usados (en su mayoría planos generales), el volumen y la profundidad, se busca copiar esa realidad. Los colores se encuentran en vinculación a las emociones o ambientes: se utilizan colores cálidos

para generar cercanía y alegría, mientras que para las escenas donde se desarrolla la violencia, el secuestro, etc., los colores son más bien fríos (celeste, negro, etc.), por lo que se busca crear distancia, miedo y suspenso.

Al igual que en el corto anterior, en la descripción de personajes predominan las dicotomías: bueno vs. malo, inocente vs. delincuente, niño vs. adulto, originario vs. inmigrante, encarnadas en la piel de Patoruzú como el héroe indígena patagónico bueno, el héroe nacional y el gitano Juanillo como el inmigrante peligroso y malo. Upa representa al niño inocente.

También podemos mencionar algunos valores, como la violencia, la inocencia y la justicia. Es interesante en el caso de la violencia, cómo podemos atribuirle un valor positivo o negativo según el personaje con el que se la relacione. Si está asociada al personaje Juanillo funciona como un valor negativo; en cambio, si se la asocia a Patoruzú, adquiere un valor positivo que se vincula directamente a la justicia. La violencia en manos del héroe genera justicia; en cambio, la violencia en manos del antagonista tiene como consecuencia más violencia y el encierro como sanción.

A través de este juego de oposiciones, el argumento que se desarrolla pone en escena a una cultura nacional (aquí Patoruzú es tomado como un símbolo de lo nacional y autóctono) asediada por resabios de la inmigración. *Upa en apuros* muestra cómo se piensa la Argentina en un momento determinado, no porque esta sea una intención consciente de su realizador, sino porque a través de lo narrado se manifiestan ciertos estereotipos sociales y culturales como el “héroe nacional honesto y valiente” vs. el “inmigrante (gitano) peligroso que roba niños”.

Comentarios finales

Cuando decimos que el cine-animación expone representaciones sociales, no hay que pensar en este como medio de reproducción fidedigna de la realidad. El dibujo animado no es una copia de la realidad, pero tampoco –aunque trabaja con la abstracción caricaturesca– se abstrae por completo de ella. O en otros términos, la imagen animada es un ícono, pero también un símbolo de la realidad a la que refiere.

Como todo signo, los signos del cine-animación son representaciones de otros objetos semióticos, pero, en este caso particular, esos objetos no son “la realidad” sino “las ideas que se construyen como parte de esa realidad”. La animación, al servirse de dibujos o muñecos, requiere de un nivel de simbolización más que el cine de acción real (que en este caso recurre a la toma fotográfica, de naturaleza indicial).

En el caso de los cortos analizados, no solo se cuenta la historia de una carrera de caballos, los percances en un circo o las anécdotas de una tarde de paseo, sino que se exponen diversos sentidos de lo social. La visión estética y plástica que se propone en la animación tiene que ver con una cultura y la forma de entender el mundo desde ella: en este caso la cultura argentina de mediados del siglo XX (1935 a 1940). Pero, insistimos, la propuesta audiovisual en cada uno de los tres cortos no es una representación del mundo, sino la representación de la idea de mundo pautado y convencionalizado según la cultura argentina de los años 30 y 40.

En la forma en que simboliza la realidad –en el dibujo o el muñeco– el cine-animación expone pensamientos, ideas y valores culturales de la sociedad en la que es producido. Remite así a un sistema cultural específico, a una sociedad, a su forma de “dibujarse”. De allí que postulamos que, las características del cine-animación, lejos de desligarlo del mundo, lo habilitan como un discurso que piensa y dice lo social. Elegir representar a través de muñecos y dibujos, es una elección discursiva que justamente subraya la capacidad de este medio para representar una parte de lo social: aquella que hace a nuestro imaginario.

Bibliografía

- AUMONT, J. y MARIE, M., *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990.
- BALMAYOR, Emilce y PÉREZ DE MEDINA, Elena, MARAFIOTI, Roberto (comp.), *Recorridos Semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*, Eudeba, Buenos Aires, 2002.
- BOURDIEU, Pierre, *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- CASSETI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1994.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2003.
- ECO, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Lumen, Barcelona, 2000.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, 2004.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- GAUDREAULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 1995.
- LOTMAN, Iuri M., *Semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura*, Cátedra, Madrid, 2000.
- MARAFIOTI, Roberto, *Charles S. Peirce: El éxtasis de los signos*, Biblos, Buenos Aires, 2004.
- SORLIN, Pierre, *Sociología del cine. Apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1997.
- VERÓN, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 2004.

Sobre sujetos, identificaciones y modalidades de representación en el documental etnográfico

Corina Ilardo¹

[...]toda manera en que la gente cuenta su historia espontáneamente es importante porque es justamente ahí donde se deja ver la ilusión narrativa

Régine Robin²

Introducción

Según expresa Émile de Brigard en su artículo “Historia del Cine Etnográfico”³, desde los primeros registros audiovisuales del encuentro del blanco con “otras culturas” se esperaba que estos se convirtieran en medios “para revelar aspectos de las culturas primitivas” y “de la cultura en general” a los que no era posible acceder por otras vías⁴.

En esta definición –a la que podemos considerar clásica– la realización de un registro documental etnográfico supone un proceso

¹ Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como Profesora Asistente del Taller de Lenguaje III y Producción Audiovisual de la Licenciatura en Comunicación Social. Se encuentra cursando el Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados y es becaria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de esta universidad.

² ROBIN, R., *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Secr. Posgrado Fac. C. Sociales/CBC, Buenos Aires, 1996, pág. 65.

³ DE BRIGARD, E., “The History of Ethnographic Film”, *Principles of Visual Anthropology*, P. Hockings, Mouton Publishers, The Hague, 1975.

⁴ Cfr. DE BRIGARD en ARDÉVOL PIERA, E., “La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video”. Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, pág. 31.

que implica el contacto entre realizador/es blancos, por un lado, e integrante/s de la comunidad originaria retratada, por el otro. Pero no debe perderse de vista que esta relación, que es condición de producción necesaria del texto audiovisual, es la que interpela y constituye a ambos sujetos intervinientes en una relación que no es ajena al poder⁵.

Nuestro interés en el estudio del documental etnográfico radica en esta posibilidad de analizar en él las representaciones que vehiculiza tanto de un “otro” diferente como del propio realizador y de los colectivos con los que ambos se identifican. A la vez, esta relación da cuenta de la configuración de las identidades y vínculos entre sujetos reales e instala dichas representaciones como sentidos posibles en un espacio-tiempo determinados.

¿Qué se ve? ¿Cómo se ve al “otro”? ¿Qué se muestra? ¿Cómo se representa al “otro”? Son preguntas que nos llevan a reflexionar sobre los sujetos que participan de la interacción y sus identidades, quiénes son, cómo se piensan, cómo piensan al “otro” y cómo, desde estas ideas, los sujetos van modelando situaciones comunicativas con ciertas características que los configuran a su vez.

En la práctica, estos problemas son abordados por los realizadores de diferentes maneras según las técnicas de investigación utilizadas –más o menos participativas–, según el tipo de tecnología utilizada –más o menos liviana (cámara filmadora o de video, tipos de micrófonos, etc.)–, pero también según ciertas opciones enunciativas expuestas dentro de los textos mismos. En nuestro caso nos concentraremos en este último aspecto.

Para hacerlo nos valemos de las concepciones de Émile Benveniste⁶ sobre la constitución de la subjetividad a partir de la enunciación y la puesta en acto del lenguaje. Recurrimos, igualmente, a la noción de identidad narrativa de Paul Ricoeur⁷, entendida como el desarrollo de un sujeto y su subjetividad realizado entre dos polos: la mismidad y la ipseidad. El primer polo comprende las características estables del sujeto, pero en tanto este se narra “como si fuera otro” va proponiendo

⁵ Hemos trabajado esta relación en términos foucaultianos en trabajos anteriores. Cfr. ILARDO, C., “El poder, la relación realizador/representado y su representación en el documental etnográfico”, ponencia presentada en la VI *Bienal Iberoamericana de Comunicación*, Córdoba, CD, 2007.

⁶ BENVENISTE, É., *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México [1974, 1ª. ed. francesa], 1978.

⁷ RICOEUR, P., *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, México, 1996.

modificaciones. Por esto, en el polo de la ipseidad la identidad se manifiesta inestable, en permanente transformación.

Es necesario destacar que dado que nuestro corpus está constituido por un conjunto de documentales audiovisuales nos basamos en las nociones de enunciador y enunciatario relativas a la enunciación audiovisual, tal como son trabajadas por Ximena Triquell en su artículo “Algunas consideraciones sobre la enunciación cinematográfica”⁸.

En este marco, el objetivo de este trabajo es analizar, en términos de Benveniste y Ricoeur, los sujetos, las subjetividades y las “identificaciones”, representados en tres videos documentales realizados por Carlos Masotta, dentro del proyecto “Lenguas en peligro, pueblos en peligro en Argentina” dirigido por la Dra. Lucía Golluscio.

Sobre el corpus

El proyecto “Lenguas en peligro, pueblos en peligro en Argentina” fue dirigido por la Dra. Golluscio entre 2002 y 2006, e incluyó videos documentales realizados en tres provincias argentinas: Santa Fe, Salta y Chaco. La dirección de los videos estuvo a cargo de Carlos Masotta. Dicho proyecto, con sede en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, contó además con la colaboración del Instituto Max Planck de Antropología Evolutiva y con el auspicio de la Fundación Volkswagen.

A los fines de este trabajo hemos seleccionado los documentales realizados en comunidades mocovíes asentadas en la Provincia de Santa Fe: “Pesca con Fija”, “Me llamo Teresa” y “En el Barrio Qom Kayaripí”. Los dos primeros fueron grabados en la comunidad ubicada en Recreo, durante los años 2005 y 2004, respectivamente, el último fue registrado en el año 2004 en el Barrio Aborigen de la ciudad de Calchaquí.

⁸ TRIQUELL, X., “Algunas consideraciones sobre la enunciación cinematográfica” en *Cuadernillo de Apuntes*, Cátedra de Semiótica Aplicada, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2003.

La construcción discursiva de identidades

La construcción de la subjetividad según Benveniste

El relato etnográfico audiovisual –en tanto que discurso– supone un yo que toma la palabra en un acto que instala, al mismo tiempo, un tú. A dicho acto Émile Benveniste lo llama *enunciación*. Benveniste sostiene que la lengua, antes de la enunciación, es una mera posibilidad. Es después de la enunciación que la lengua se efectúa, se concreta en un discurso, emanado de un locutor, que espera un auditor y genera otra enunciación a cambio.

Con este hacer, el locutor se apropia, en un acto de realización individual, del aparato formal de la lengua, enuncia su posición por medio de indicios o marcas lingüísticas e “*implanta al otro delante de él*”⁹.

Benveniste concibe la subjetividad en términos de intersubjetividad, esto es un “yo” que instala un tú”, los que a partir de la enunciación devienen categorías gramaticales reversibles. El “yo” configura una “unidad imaginaria” del sujeto; asumiendo ese “yo”, el sujeto aparece dando testimonio de sí mismo. A la vez, al hacerlo postula una “unidad imaginaria” correspondiente a un “otro”, un “tú”.

Desde la disciplina lingüística, la reflexión de Benveniste propone una construcción del sujeto que se basa en los intercambios verbales realizados con otros, por lo que deviene intersubjetiva. Es este aspecto el que permite aproximarnos a una construcción social del sujeto. Siguiendo a Benveniste, aun cuando el enunciado sea un monólogo, el lenguaje en que se enuncia implica necesariamente a un otro. De aquí que la lengua no sólo describe a los sujetos y al mundo, sino que construye las identidades y el mundo en el discurso.

La construcción narrativa de identidades según Ricoeur

Desde la perspectiva de Paul Ricoeur, la identidad de un sujeto siempre es narrada: se construye en tanto que “se dice” al mismo tiempo que “dice”. A partir de estos supuestos, este autor reflexiona sobre la transparencia del lenguaje y la espontaneidad del decir incluso en los

⁹ BENVENISTE, É., *Problemas de lingüística...*, Op. Cit., pág. 85

relatos “testimoniales” y, al hacerlo, pone énfasis en el carácter ficcional de todo relato.

Para Ricoeur, todo relato encadena acontecimientos en una trama que les otorga sentido. El narrador es la voz que cuenta el tiempo en que se narra. El tiempo humano sólo puede decirse en el plano de la narración. Al narrar su historia, el sujeto se narra a sí mismo como un “otro”, ordena las acciones que relata y se vuelve personaje en una trama con comienzo, conflicto y desenlace final, es decir, en un relato que presenta un cierto orden. Dado que “*nada en la vida real tiene valor de comienzo narrativo*”¹⁰, es el orden ficcional de las acciones que realiza el personaje el que moviliza el relato.

Según este autor, el sujeto que habla es un “hacedor de discurso” y, en tanto tal, es un “actante”. Aquí se plantea el problema de la identificación puesto que, desde la perspectiva de la semiótica greimasiana, “*el actante se identifica por su hacer*”¹¹. Las expresiones de modalización de este hacer –*poder hacer, saber hacer, querer hacer y deber hacer*– designan y al mismo tiempo contribuyen al proceso de identificación del actante¹².

Vale agregar que es la misma narración la que soluciona el problema de la identificación al decir la “identidad del quien”, al designarlo¹³. Así, “*la persona, en tanto personaje de relato (...) comparte el régimen de identidad dinámica propia de la historia narrada*”¹⁴.

Al narrativizarse, el sujeto en el relato adopta rasgos de “personajes amados”, se identifica con características de personajes particulares. De aquí que Ricoeur piensa en identificaciones antes que en identidades, y entiende la identidad narrativa con un carácter fluido, dinámico, como un intervalo entre dos extremos. La unidad imaginaria del sujeto se construye gracias a las características de la identidad narrativa que van desde las disposiciones estables de carácter (la mismidad) hasta las identificaciones que permiten el mantenimiento de sí (la ipseidad). Desde este polo, es posible comprender la identidad como la manera de comportarse de un sujeto que, sin importar las condiciones que pudieran afectarlo, posibilita que alguien pueda contar con aquel.

¹⁰ RICOEUR, P., *Sí mismo como otro*, Op. Cit., pág. 162.

¹¹ RICOEUR, P., “Individuo e identidad personal” en *Sobre el individuo. Contribuciones al Coloquio de Royaumont*, Paidós. Barcelona, 1990, pág. 85.

¹² Cfr. RICOEUR, P., “Individuo e identidad personal”, Op. Cit., pág. 85.

¹³ *Ibidem*, pág. 87.

¹⁴ RICOEUR, P., *Sí mismo como otro*, Op. Cit., pág. 147.

Para Ricoeur, porque otro puede contar con uno es que este es responsable de sus propias acciones ante otro¹⁵. En tanto el sujeto puede interpretar que la acción de otro “vale como” es que la misma adquiere sentido para el primero.

De allí que la significación sea la regla constitutiva de las prácticas que conforman las relaciones de interacción. Es una regla constitutiva porque una práctica, una acción, un gesto “significan algo” en tanto llevan en sí dicha significación. De este modo, Ricoeur extiende la noción de “regla constitutiva” de J. Searle de la teoría de los discursos a una teoría de la praxis.

Toda acción que tiene en cuenta a otro, que guía su desarrollo en relación a este es una acción social. Las múltiples relaciones de interacción pueden designarse como acciones sociales.

Desde estas concepciones analizamos los documentales, las representaciones que aparecen en ellos y los sentidos propuestos para reflexionar sobre los sujetos y las prácticas sociales que los originaron. No obstante, en tanto que textos audiovisuales, antes de avanzar en el análisis es necesario mencionar las particularidades que asumen los sujetos textuales en la enunciación audiovisual.

El problema de la enunciación audiovisual

A partir de los aportes de Benveniste es posible distinguir la instancia de *enunciación* del *enunciado* y de las caracterizaciones que adquieren el locutor/enunciador y el auditor/enunciario en una situación comunicativa determinada. A su vez, distintos aspectos de estas cuestiones fueron retomados, profundizados y re-elaborados por Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986), A. Julien Greimas y Joseph Courtés (1982), Patrick Charaudeau (1982) y Eliseo Verón (1984), entre otros. Todos estos autores, aunque con diferencias entre sí, centran sus reflexiones sobre diversas formas de la comunicación verbal (oral y escrita).

Ahora bien, cuando se trata de reconocer una instancia de enunciación audiovisual productora de un texto audiovisual documental es necesaria mayor especificidad para los términos propuestos por Benveniste. De aquí la referencia a los estudios de Gianfranco Bettini

¹⁵ Cfr. RICOEUR, P., *Sí mismo como otro*, Op. Cit., pág. 168.

(1984), Christian Metz (1991), Thomas Bordwell (1995), André Gaudreault y François Jost (1995), entre otros, que sistematiza y sobre los que reflexiona Ximena Triquell (2003).

Según Triquell, la traslación al cine de las categorías propuestas por Gérard Genette en *Figures III* (1972) para el discurso literario genera algunas confusiones entre enunciación, narración y punto de vista. Genette, desde la lectura de Triquell, utiliza tres categorías para el análisis literario: *tiempo* (que incluye consideraciones sobre duración, orden y frecuencia), *modo* (que permite responder a cuestiones sobre representación teniendo en cuenta distancia y perspectiva, es decir, ¿quién ve?) y *voz* (que da cuenta de la relación entre narración y relato, correspondiente a la pregunta ¿quién habla?).

Desde Triquell, para el análisis de un texto cinematográfico –y, por extensión, un texto audiovisual– es necesario desdoblar la categoría de *modo* en: ¿quién sabe?, ¿quién ve? y ¿quién escucha? Aquí, Triquell toma la distinción que hace Jost (1995) entre el punto de vista cognitivo (focalización), el punto de vista óptico (ocularización) y el punto de vista auditivo (auricularización) que aparecen en el texto.

A la vez, la categoría de *voz* debe dar cuenta no sólo de ¿quién habla? (con palabras) sino también de ¿quién cuenta? (con imágenes). Este doble cuestionamiento permite distinguir la instancia de la narración de la enunciación. La primera se vincula a la “*aparición, no siempre presente, de una instancia narradora, que toma a su cargo la narración verbal simultánea a, o englobante de, las imágenes, ya sea en la forma de voice-over, off, marco narrativo, etc.*”¹⁶; mientras que la segunda corresponde a la “*instancia productora del discurso que deja su marca en el enunciado en diversos lugares, desde la puesta en cuadro de una toma hasta la organización general en secuencias y episodios*”¹⁷.

A partir del desarrollo de estas distinciones, Triquell explica cómo el sujeto de la enunciación principal, el *enunciador cinematográfico*, estaría conformado por la acumulación de cuatro capacidades diferentes: el uso de la palabra configura un *sujeto de un decir* (narrador), la posesión de la información determina un *sujeto de saber* (focalizador), quien ve define el *sujeto de una mirada* (ocularizador) y quien oye establece un *sujeto de una escucha* (auricularizador).

¹⁶ TRIQUELL, X., “Algunas consideraciones sobre...”, Op. Cit.

¹⁷ Ibidem.

En suma, a nivel metodológico, recurriremos a la categoría de *enunciador cinematográfico* en el nivel de la *enunciación* y a la utilización de las categorías de *tiempo*, *espacio* y *sujetos representados* en el nivel del *enunciado*, para abordar el análisis de los documentales seleccionados.

Análisis del enunciado

“Pesca con Fija” muestra a unos hombres recorriendo a pie un río. Cada hombre lleva una tacuara con un arpón en la punta que le sirve para pescar. La acción es relatada por uno de ellos en mocoví y traducida al español por medio de subtítulos. Al final, en forma alternada con los créditos, se ve la figura del hombre cuya voz se escucha en off. Este concluye diciendo que es el único lugar al que tienen permitido ir a pescar por parte del dueño del campo.

El nombre del segundo documental aparece en español y en mocoví. La expresión “Me llamo Teresa” se completa con otra oración: “Estoy haciendo pororó con ceniza”. Así, el título da cuenta de lo que “narra” el documental. Una mujer, Teresa, hace pororó con ceniza, al modo mocoví, para repartir entre sus nietos y la gente que está en su casa. Al mismo tiempo, cuenta en mocoví (subtitulado en español) lo que hace. Por momentos, ella misma traduce sus expresiones al español. En el documental aparecen: un grupo de músicos que ejecuta *chamamés*¹⁸, parejas que bailan, niños que observan el baile y que luego se instalan alrededor de Teresa y reciben de ella un puñado de pororó.

El tercer documental, “En el Barrio Qom Kayaripi”, fue realizado en la comunidad mocoví ubicada en lo que se conoce como Barrio Aborigen de la ciudad de Calchaquí, en el marco de un taller de video que duró tres días. El documental incluye registros realizados por integrantes de la comunidad.

Pesca con Fija

En este documental prevalecen los planos generales de un río del que se ven los márgenes y del que asoman altos pastos. Este espacio es recorrido a pie por hombres con “fija” para pescar.

¹⁸ Género musical bailable que se ejecuta en forma predominante en las provincias de la región del Litoral argentino: Misiones, Corrientes, Entre Ríos, Formosa, Chaco, Santa Fe.

El lugar mostrado es el único espacio al que dichos hombres acceden. Aunque este espacio es designado como ajeno, el narrador reconoce que les es permitida la pesca ahí: “Y este es el lugar que siempre venimos, digamo’ a pescar ¿no? El único lugar. Creo que otro lado no nos permiten. Y este lugar donde nos dejan. O sea el dueño del campo siempre nos deja digamo’ a pescar ¿no?”. Es el único espacio representado. No se menciona ningún otro espacio, ni de la comunidad, ni del pueblo, ni su casa, ni la casa del dueño de las tierras. Así, el espacio representado, que constituye el ambiente del cual se obtiene el alimento, aparece como ajeno y escaso/pobre.

En relación al análisis del tiempo¹⁹, el documental narra una acción iterativa. Troncoso, en off, dice que “siempre” van a pescar a ese lugar del río, y que “siempre” lo hace con sus hermanos. La pregunta de la persona detrás de cámara sitúa la enunciación de Troncoso en el tiempo 0 de la acción narrada: “¿cómo anduvo la pesca hoy?”. Hay una mención a un futuro próximo: “Todo lo que *firmamos* la gente va a compartir en la costa”. No se menciona un ayer ni un mañana, ni cercano ni lejano.

En relación a los personajes que aparecen en “Pesca...” los sujetos son mostrados como “pescadores” en tren de recorrer un río para “pescar”. Todos los sujetos que aparecen son hombres adultos jóvenes o mayores. Troncoso, el que relata, es mayor. Habla la mayor parte del documental, en mocoví, pero hacia el final del mismo lo hace en castellano, lo que da cuenta de la posesión de un saber/no querer hablar en castellano. Él hace referencia a “la gente en la costa” y al “dueño del campo” pero no se muestra nada que el receptor pueda vincular a estos últimos sujetos.

Troncoso presenta con un “nosotros” inclusivo a los otros pescadores: “Las personas que siempre andamos juntos, los que somos compañeros, todos mis hermanos”. El dueño del campo, es presentado sin nombre como propietario, como “poseedor de tierras”. Esta característica adquiere relevancia en oposición a “carentes de tierras”, como son Troncoso y sus hermanos.

¹⁹ Para el análisis del tiempo seguimos la propuesta de Genette, recuperada por numerosos autores, según la cual la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato puede analizarse en las categorías de orden, duración y frecuencia.

Me llamo Teresa.
Estoy haciendo pororó con ceniza

Este documental se desarrolla al aire libre en un espacio colindante con un terreno que funciona como cancha. Se ven los fondos de una casa. El espacio es exterior y amplio. No se observan alambrados. No está representado en términos de medio del cual proviene el alimento sino como lugar abierto, de apertura hacia otros. También como objeto del despojo de la gente blanca: “la gente blanca que un día nos quitaron nuestros bienes, nuestras tierras”; y como espacio de la existencia: “un día, yo digo, vamos a desaparecer de esta tierra que estamos pisando”. En lo que respecta a las fuentes de las que obtienen alimentos, a diferencia del documental anterior, en este registro no se muestra cómo se obtiene el maíz sino sólo cómo lo prepara Teresa.

En lo referente al tiempo narrado, este segundo documental narra una acción que sucede en forma iterativa pero condicionada. Teresa prepara el pororó con ceniza “siempre que” llegue un criollo de cualquier lugar que sea, “siempre que” sus nietos se lo pidan. El relato comienza en un hoy, un ahora, “esta tarde”. En presente se dirige a la comunidad mocoví: “Muchos lo dice (sic): si, yo lo viví pero nadie lo vive porque nadie los hace (sic). Cuando nosotros vivimos, nosotros mismos tenemos que mostrarnos, hacer el esfuerzo”. El pasado aparece de manera inespecífica: “un día la gente blanca nos robaron...”, “otros tiempos”, “aquel tiempo”, “aquellos años atrás cuando había mucha hambre, n’había trabajo”. El futuro se manifiesta incierto “un día”, “algún día”.

En mocoví, Teresa expresa deseos de trascender en el recuerdo de otros: “(...) Algún día, estos criollos van a recordar, se van a acordar de mi pororó con ceniza. Los criollos van a volver, otra vez van a llegar a mi casa, acordarse de mi casita”, “algún día que yo parta en esta tierra, mis nietos, mis hijos se van a acordar de mi”.

En este documental, aparecen, además de Teresa, tres hombres adultos que hacen música, hombres jóvenes que juegan al fútbol, dos parejas adultas que bailan chamamé, niños y niñas que observan a los músicos a los bailarines y a la mujer.

A veces, cuando habla, Teresa mira lo que está haciendo, otras veces, mira a cámara. Dirige su acción y su palabra a: “los criollos, los

criollos que llegaron hoy”, “esta gente que vienen de Buenos Aires que viene ‘star rescatando nuestra idioma, ‘ciendo pregunta”.

Presenta un “nosotros” inclusivo de la comunidad mocoví para hacer referencia al miedo “a la gente blanca”, sentimiento que inhibe su expresión: “A veces nosotros nos escondemos, a veces no queremos hablar, a veces no queremos mostrar nuestra comida de otros tiempos”, “Por ahí a vece’ nos enterramos nuestras palabra (sic) que no queremos decir, mostrarnos como origen, a veces nos causa vergüenza. No sólo la vergüenza nos causa solamente, a veces tenemos miedo a la gente blanca que un día nos quitaron nuestros bienes, nuestras tierras. Por eso que a veces nos vergüenzamos, tenemos miedo”.

Si bien Teresa se incluye en un colectivo “nosotros” “mocoví”, otras se distancia de este al reconocerse “mocoví” sin avergonzarse de ello: (en mocoví) “Yo no tengo vergüenza, siempre que vienen criollos de cualquier lado les nuestro, siempre, la comida de mis hijos que yo hago”; (en español) “A vece’ hay mucha hambre para los chica’ (sic), a vece’ hay madre’ que no pueden hacer... Porque a vece’ le causa vergüenza mostrar lo que un día comimo’. Yo siempre lo digo, nunca me avergüenzo lo que yo un día comí, lo que un día lo viví”, “No me avergüenzo decir que soy mocoví”.

En algunas ocasiones se dirige a los niños como sus “nietos”, en otras incluye en “los chicos” a otros niños: “todos los chiquitos, mis nietos, otros vecinos, yo no les mezquino la comida a los chicos”.

Teresa distingue a los “criollos que llegaron hoy”, “esta gente que vienen de Buenos Aires” ante quienes no se avergüenza, de “la gente blanca que un día nos quitaron nuestros bienes, nuestras tierras”. Se presenta a sí misma como: generosa, reparte pororó a “todos”; sensible, “por ahí lloro”, orgullosa de su ser mocoví. Desde esa posición habla: *a* otros mocovíes, (“nosotros mismos tenemos que mostrarnos”) y *de* otros mocovíes (“a vece’ hay madre’ que no pueden hacer... Porque a vece’ le causa vergüenza”), a la vez que se dirige a la cámara para hablar a los blancos (los “criollos que llegaron hoy”).

En el Barrio Qom Kayaripí

En este documental, aparecen registros realizados en el espacio interior de una casa (una habitación); en espacios exteriores públicos: una calle, una ruta, descampados; y también en espacios exteriores

privados: una huerta, patios. Aparece un espacio de trabajo como perteneciente a integrantes de la comunidad: el cortadero de ladrillos. Ángela, en su testimonio, hace referencia a que de jóvenes recorrían muchas leguas para desplazarse de un lugar a otro. El espacio es heterogéneo: interior (el interior de la casa), exterior público (la calle, la ruta), abierto (el descampado), cerrado (la huerta), de trabajo (el cortadero de ladrillos), de juego (en el tanque de agua).

En referencia al tiempo narrado, “En el Barrio...” muestra fragmentos de pequeñas acciones cotidianas: andar en bicicleta, jugar, conversar, remover la tierra, mirar la televisión.

En el orden de lo cotidiano y a diferencia de los anteriores, en este documental se presenta el acceso a los alimentos de varias formas: Ángela amasa y cocina torta frita; un hombre abre el portón de una huerta, trabaja en ella y la muestra; Anselmo afirma que sobreviven gracias al trabajo con los ladrillos mientras los muestra. Si bien unas son más directas que otras, se observa cómo los integrantes de la comunidad no obtienen su alimento desplazándose e interviniendo directamente sobre el medio ambiente (“Pesca...”) o cocinando maíz (“Me llamo...”) sino como resultado de procesos que requieren de una mayor manipulación de la materia prima (del cereal a la torta frita pasando por la harina), una intervención planificada del medio ambiente a mayor plazo (la huerta), una inserción en el sistema capitalista de intercambio económico (de la realización y venta de ladrillos a la compra de alimentos).

Respecto a cómo los sujetos cuentan su “hoy”, Anselmo estructura su testimonio a partir de un presente de trabajo, lucha, sacrificio, con ayuda de sus hermanos y la comunidad. Del orden del pasado es el agradecimiento a quien “nos vio y nos tuvo fe”. Del orden del futuro son las expresiones de esperanza, deseos de crecimiento, “para los que vienen atrás, atrás nuestro”.

Ángela comienza su testimonio a partir de un hoy, “este mediodía”, “esta tarde”, y muestra un hacer en presente: “Yo estoy ‘masando...’, “‘toy respondiendo”, “no voy a dejar porque aquella no le gusta mi ‘dioma”, “nosotro’ estamo’ en trabajo ya. Alguno no le gustará pero nosotro’ estamo’ trabajando ya”.

El futuro liga al sujeto que enuncia a su lengua: “Voy a seguí’ hasta mi muerte. El día que muera van a decir <<terminó la que hablaba la ‘dioma. Murió ya ‘la vieja’>> van a. No van a decir Doña Ángela. Y...

pero yo sigo con mi 'dioma", "va a 'ber más palabra". En esta construcción, a pesar del tiempo futuro, hay un cierre, dado por el aspecto terminativo de la frase: el sujeto va a morir y con él su lengua.

El pasado era "duro", debían caminar "leguas y leguas": "No andamo' en bicicleta, andamo' a pie nosotros'. Y hoy si no anda en bicicleta uno no va al pueblo. Pero nosotros' ante' cuando éramo' joven legua' y legua' hacemos para llegar a un lugar". El haber vivido un pasado "duro" la acerca a "Don Valdés" y la aleja de los jóvenes: "Hoy, la juventud... si nosotros contamo' no van a creer pero nosotros' donde veníamos" (sic).

En "En el Barrio..." los sujetos representados son hombres y mujeres mayores, jóvenes, niños y niñas. También aparecen dos hombres y una mujer jóvenes que forman parte del equipo de producción del video.

Anselmo habla a cámara en castellano, en primera persona y recurre a un "nosotros" inclusivo cuando dice que junto con sus hermanos trabaja haciendo ladrillos. A la vez, se dirige a distintos "otros": a los realizadores, "voy a comentarles", agradece a "Dios" y a "la gente" que les vio y les tuvo fe, a la comunidad que los apoya, a sus hijos "los que vienen atrás nuestro". Se percibe una influencia del discurso religioso en expresiones tales como: "pedazo de pan" por ladrillo, "sacrificio" por trabajo "al gusto nuestro", "al esfuerzo nuestro", además de los agradecimientos y las manifestaciones de esperanza. Es posible pensar que "la gente" que menciona Anselmo y que distingue de su "familia" y "la comunidad" sea blanca. Se observa que no hace mención al "blanco" con este término ni con el de "criollo", ni para recordar el despojo histórico ni para denunciar acciones de explotación o abuso. En vez de esto, agradece, construye así un "otro" blanco "benefactor" en vez de dominador (pasado o presente).

Ángela habla a la cámara en un primer momento sólo en mocoví y en un segundo momento en español, lengua que afirma que conoce poco. Se dirige a "la gente que vinieron de Buenos Aires", a los "criollos" y "criollas". Se distingue de los que no hablan su idioma y se presenta orgullosa de hablarlo. Se identifica con Don Valdés y con la misma operación se distingue de los jóvenes mocovíes porque, como aquel, de joven superó condiciones de vida extremas tal como a la juventud mocoví actual no se le presentan. Doña Ángela se presenta

como parte de un colectivo que no existirá más, y tampoco su lengua y sus costumbres.

Análisis de la enunciación

“Pesca...” presenta un enunciador que mira y muestra a algunos sujetos pescadores de la comunidad mocoví de Recreo. Aquel comparte el espacio textual con uno de ellos en especial: Troncoso. Este se presenta como el que posee y transmite los saberes mocovíes sobre la pesca al blanco.

La voz de Troncoso articula el relato. Habla en nombre de los “pescadores”, en representación de... Es la única persona del grupo de hombres representados que habla, en mocoví, y a veces en castellano, en el documental. No mira a cámara. A diferencia del documental tradicional en el que una voz en off habla en tercera persona sobre otro, en este documental el enunciador le otorga a Troncoso la función de narrador principal.

Al mismo tiempo, a nivel visual, en general la cámara observa de lejos. El momento en el que más se acerca a uno de los pescadores, a Troncoso, quien narra la acción, se corresponde con el testimonio de este sobre el único lugar al que tienen acceso para pescar porque el dueño del campo se los permite. El enunciador se reserva para el final el mostrar el cuerpo de quien diera su voz al relato; hasta entonces, el destinatario conoce sólo una voz. Una voz sin cuerpo que no mira ni interpela. Así, el testimonio revela la posición de carentes de los mocovíes en oposición a los poseedores de tierra mientras la cámara reduce a los sujetos a meros objetos de la mirada.

“Me llamo Teresa...” presenta un enunciador que mira y muestra un partido de fútbol, unos músicos y luego a Teresa haciendo pororó. En las primeras tomas, la cámara se ubica del lado de Teresa para mostrar a los músicos y viceversa, colocando al destinatario en el espacio de la acción narrada. Cuando Teresa comienza su relato la cámara se acerca a ella y la muestra desde distintas posiciones (de frente, de perfil), ángulos (picado, normal, contrapicado) y planos (más amplios y más cerrados).

Teresa se presenta orgullosa de ser mocoví y de mostrar sus costumbres. Ella afirma en un nosotros inclusivo que a veces los mocovíes

tienen miedo de la gente blanca que les robó sus tierras, sus bienes. Lo dice a blancos/criollos que la registran para que otros blancos vean lo registrado. El cuerpo de Teresa aparece siempre que se escucha su voz. Ella denuncia a la gente blanca y mira a cámara. El enunciador nos muestra un sujeto-objeto de la mirada, pero con cuerpo y con una mirada capaz de devolver la mirada a la cámara y, de este modo por extensión, interpelar al receptor.

“En el Barrio Qom Kayaripi” presenta múltiples espacios, múltiples sujetos, dos testimonios y múltiples enunciadores. Realizado en el marco de un taller de video en Barrio Aborigen contiene registros realizados por integrantes de la comunidad. Esto se corresponde con una cámara que accedió a espacios más privados que en los otros documentales, se “comporta” de diferente forma entre toma y toma (en ocasiones permanece fija y en otras panea en forma permanente y hace zoom de modo fragmentado).

En este documental, Ángela habla en mocoví y su palabra no es traducida, marcando la distancia con los que no conocen su idioma, los realizadores y también con los receptores. Así, el enunciador principal comparte su mirada con otros enunciadores. De igual manera, comparte el espacio del campo visual y sonoro con otros sujetos de la comunidad.

En este caso, la relación realizador (que mira a) y un sujeto-objeto integrante de la comunidad (que es mirado) se revierte. Es el realizador quien por momentos se vuelve sujeto-objeto y el integrante de la comunidad quien deviene poseedor de la mirada de la cámara. El espectador es interpelado por un sujeto al que habitualmente está acostumbrado a observar de lejos. El documental resulta, entonces, no el relato de un enunciado determinado sino de un proceso de enunciación conjunta, múltiple y diferenciada a la vez. Así, lo que se expresa es un encuentro de miradas diferentes.

Reflexiones finales

Los documentales analizados muestran formas variadas de filmar, de Massotta y equipo de trabajo, que se traducen en distintas opciones enunciativas. A su vez, las opciones realizadas construyen diversos

“otros” en el enunciado audiovisual, pero también al hacerlo se construyen diferentes “nosotros”.

El equipo de filmación blanco que muestra un “nosotros” pescadores vs. el dueño (“Pesca...”), no es el mismo que el que construye un “nosotros” mocovíes vs. los criollos/blancos que vinieron de Bs. As. (“Me llamo...”), y de igual modo se diferencia del que construye un “nosotros” mocovíes y blancos que compartimos este espacio de filmación y aprendizaje y compartimos también el alimento (“En el Barrio...”).

A partir de los créditos, atribuimos a Massotta, un cierto sujeto real, la dirección de los tres documentales. Sin embargo, dicho sujeto configura enunciadores distintos en las producciones audiovisuales, por lo que desde Ricoeur, podemos observar cómo el sujeto que “narra” y “se narra” al mismo tiempo que “narra al otro” asume distintas características identitarias en cada situación comunicativa.

Las representaciones de “pescadores”, “dueño”, “mocovíes”, “criollos”, “blancos que vinieron de Buenos Aires”, “nosotros” –construidos por la mirada de la cámara, la voz que la acompaña, el montaje de planos icónicos y sonoros– configuran identidades y relaciones dentro del texto documental; pero a la vez, estas identidades y relaciones propuestas en el texto, sugieren –o más bien imponen– determinados sentidos a sujetos reales ubicados en una cierta situación espacio-temporal. Así, los sujetos reales adoptan ciertos sentidos a partir de los cuales se representan y representan a “otros” con quienes establecen nuevos vínculos vitales.

De esta manera, al igual que la lengua, el lenguaje audiovisual al ser apropiado por un yo/nosotros, posibilita múltiples identificaciones, genera múltiples identidades, propone diversas modalidades enunciativas e instaura, performativamente, realidades diversas.

Bibliografía

ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.

BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México [1974, 1ª. ed. francesa], 1978.

CHARAUDEAU, Patrick, *Elementos de semiolingüística, de una teoría del lenguaje a un análisis del discurso*, Traducción de la Cátedra de Semiótica General, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, mimeo. Sin datos del original.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, traducción de Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1995.

RICOEUR, Paul, “Individuo e identidad personal” en *Sobre el individuo. Contribuciones al Coloquio de Royaumont*, Paidós. Barcelona, 1990.

RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, México, 1996.

ROBIN, Régine, *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Secr. Posgrado Fac. C. Sociales/CBC, Buenos Aires, 1996.

TRIQUELL, Ximena, “Algunas consideraciones sobre la enunciación cinematográfica” en *Cuadernillo de Apuntes*, Cátedra de Semiótica Aplicada, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2003.

VERÓN, Eliseo, “Cuando leer es hacer: la enunciación en el discurso de la prensa gráfica” en *Fragmentos de un tejido*, Gedisa, Barcelona, 2004.

WHITE, Hayden, *El contenido de la forma narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992.

Representación, Mujer y Cine

Sandra Savoini¹

*Lo que sabemos o lo que creemos
afecta el modo en que vemos las cosas*

John Berger

Introducción

Este artículo aborda el problema de la representación de las mujeres en los discursos. Para ello, trabajamos en una zona particular de la discursividad: el campo de la cinematografía, y dentro de este, en ese espacio recortado institucionalmente como “La mujer y el cine”, dedicado a organizar concursos y festivales destinados a promover la participación de las mujeres en la realización cinematográfica, cuya producción y circulación se encuentra en los márgenes del sistema comercial.

“La mujer y el cine” es una asociación cultural fundada en 1988 por María Luisa Bemberg y Lita Stantic, entre otras, con la finalidad de “*estimular a las mujeres a ejercer roles de liderazgo en el cine, y difundir una producción creativa que no siempre cuenta con el apoyo de los circuitos de distribución y exhibición*”, según se señala en la página web de la entidad. Su origen está marcado por la necesidad de fomentar el

¹ Es Doctora en Letras y Magíster en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como Profesora Titular de Semiótica en la Universidad Blas Pascal y Profesora Adjunta en el Área de Semiótica y Estudios Interdisciplinarios de Género del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Es también docente e investigadora en la Escuela de Ciencias de la Información de la misma universidad en materias del campo semiótico y lingüístico.

acceso de las mujeres, especialmente a la dirección cinematográfica, y esto es así porque, se señala, “en ese lugar se requiere el poder necesario para decidir qué se va a contar, cómo y desde dónde”²

Este espacio institucional convoca a mujeres a presentarse en diferentes concursos con sus trabajos, que luego son difundidos a través de la página web de la entidad. Esto ofrece al espectador una clave de lectura, anticipando o generando una expectativa de consumo acerca de que allí se ve “*cine de mujeres*”. Este “*de*” comprendería tanto el realizado “*por*” mujeres como el realizado “*para*” mujeres –a quienes se dirige–; en ambos casos esta polisemia de la preposición “*de*” indica una suerte de sentido de pertenencia, procedencia, y también de propiedad / posesión. Esta situación (el marco institucional de producción y circulación de estos discursos), sintetizada en el sintagma que identifica globalmente la producción filmica de referencia, introduce un conjunto de interrogantes que enunciarnos brevemente: ¿El que una película esté dirigida por mujeres determina que el discurso filmico resultante represente la mirada femenina? ¿Hay una especificidad de la mirada en este cine asociada al género? ¿Qué mujer se construye en estos discursos filmicos?

Estos planteos nos incitan además a reflexionar en torno a las implicancias políticas de ciertas nominaciones y dispositivos institucionales que condicionan nuestro modo de darles sentido a las historias narradas.

Intentaremos abordar los interrogantes antes señalados, entonces, desde la explicitación de una perspectiva teórica, pero también desde el análisis de las características enunciativas de este cine y del modo en que aquí la mirada construye a las mujeres en tanto objeto de representación privilegiado.

Para este propósito, trabajamos algunos de los cortos ganadores de las dos últimas ediciones de los concursos organizados por “La mujer y el cine”: el IX Concurso Nacional de Cortometrajes y Videos “La mujer y el cine”, realizado en el marco del Programa de Cine y Género del INCAA: “Encuentro en el Cine” en el año 2007, y el X Concurso Nacional de Cortometrajes Realizados por Mujeres en el 2009. De los doce cortos premiados, nos detenemos en el análisis de “Ingrid” (Cinthia Varela, 2006), ganador de la Mención “La mujer y el cine” en la novena edición del concurso; “Manteles” (Toia Bonino, 2007),

² Cfr. “Quiénes somos” en www.lamujeryelcine.com.ar

ganador del Premio Mejor Documental y Premio Página 12; y “Dice que no sabe” (Valeria Sartori, 2008), ganador del Premio Temático sobre Violencia contra la Mujer; estos dos últimos pertenecientes a la décima edición.

Representaciones de género

Las representaciones remiten a la manera en que se reconocen los objetos a los que los signos se refieren. Tal como lo plantean las perspectivas triádicas con sus concepciones dinámicas del sentido, los discursos son parte de la semiosis, y ésta constituye el horizonte de inteligibilidad de la realidad que “*ofrece los objetos*”³ para su representación. Esta red semiótica es la matriz de construcción de toda representación, puesto que todo objeto para ser representado tiene que tener la naturaleza de un signo, y este lo “hace presente” desde un punto de vista particular.

En tanto fragmento de la semiosis, los discursos no representan nada ajeno a la red de producción de sentido, pues no hay un real en sí que ellos expresen fiel o distorsionadamente. Esto es, los discursos son parte de la red interdiscursiva que construye la realidad, y hay siempre una diferencia insalvable con lo real, entendido este como la “cosa en sí” independiente de todo proceso semiótico.

El espacio-tiempo en el cual se produce un discurso es único en cuanto a su acontecer, pero se sustenta en preconstruidos semióticos, en una memoria, en conocimientos del mundo, que cada discurso contribuye a actualizar y reactualizar. Allí, con sus determinaciones sociales, se constituye lo representado.

Con respecto a las representaciones de las mujeres, una referencia ineludible para pensar el género la constituye el pensamiento (post) feminista por tematizar la cuestión del sujeto que emerge del sistema sexo/género como producto de un proceso de producción cultural dado, y por tanto, semiótico. La perspectiva es consistente con el enfoque teórico que asumimos en el análisis de los discursos audiovisuales: no define a las mujeres desde un punto de vista esencialista

³ En Peirce, el objeto es aquello en lugar de lo cual está el representamen, y el objeto inmediato es el modo particular en que cada representamen representa a su objeto dinámico; este es exterior a cada representación específica, pero no a la semiosis. Los objetos, por tanto, tienen una naturaleza semiótica.

y universal, sino como un sujeto histórico resultado de un complejo dispositivo de poder/saber.

La concepción antiesencialista de los sujetos de género surge con la finalidad de impugnar las representaciones biologicistas de las mujeres, dominantes tanto en el sentido común como en los ámbitos especializados, definiciones que conllevan el mantenimiento del orden social que les asigna un rol natural de subordinación con respecto al varón.

Así, a fines de la década del sesenta aparece en el horizonte teórico y político occidental la distinción entre sexo (lo natural) y género (lo cultural). Las feministas norteamericanas recuperan estas nociones del trabajo de Simone de Beauvoir, quien en el contexto de la posguerra escribió el ensayo más influyente de la teoría feminista, *El segundo sexo*. Ese texto abre la problemática y permite un debate en el plano filosófico destinado a dar argumentos para que la mujer devenga un sujeto con autonomía, y no lo *otro*, lo excluido de un modelo que tiene a lo masculino como lo universal, y por ende, lo dominante. Esta concepción dio herramientas al feminismo para poner en cuestión el orden sociocultural de Occidente, en pos de luchar contra la subordinación y la exclusión de las mujeres. El concepto permitió desesencializar la idea de hombre y de mujer y, en consecuencia, poner en cuestión los rasgos o funciones que se les adjudicaron a “unos y a otras” como naturales. El género, en este enfoque, es entendido como la asignación de atributos y conductas a los individuos según su pertenencia a un sexo biológico; atributos y conductas que siempre son construcciones históricas y culturales (aunque se naturalizan y se reproducen como si fueran innatas, ahistóricas).

A partir de estos planteos iniciales, se desarrollaron diversas líneas de pensamiento feminista que han problematizado la noción de género, con una fuerte impronta en las últimas dos décadas de las teorías postestructuralistas. En esta línea, Teresa de Lauretis plantea a modo de hipótesis que es necesario concebir al sujeto constituido en el género no sólo por la diferencia sexual sino por las representaciones lingüísticas y culturales que lo marcan; en consecuencia, la experiencia de género está constituida por los efectos de significado y las autorrepresentaciones producidas en el sujeto por las prácticas socioculturales, los discursos y las instituciones dedicadas a la producción de varones y mujeres. Sostiene que el género, en tanto representación o

autorrepresentación, es el producto de variadas tecnologías sociales⁴ y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas y de la vida cotidiana. Por tanto, el género no es una propiedad de los cuerpos, sino más bien el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una tecnología política compleja; caracterización que recupera la conceptualización foucaultiana de poder, donde este no sólo es entendido como un sistema de restricciones que opera sobre los cuerpos (aspecto represivo), sino que actúa fundamentalmente en un sentido productivo: produce y reproduce sujetos a través de discursos y prácticas.

Profundizando esta perspectiva, Butler afirma:

Si una 'es' una mujer, esto no es seguramente todo lo que es; el término no es exhaustivo, no porque una 'persona' pregenérica trascienda la parafernalia de su género, sino porque el género no es constituido siempre de forma coherente o consistente en distintos contextos históricos, y porque el género se intersecciona con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales, y regionales de identidades constituidas discursivamente. Como resultado, es imposible separar 'género' de las intersecciones políticas y culturales en las que invariablemente se produce y mantiene⁵.

De este modo, tanto para De Lauretis como para Butler, el sujeto marcado por el género es resultado de la acción de relaciones de fuerzas y sistemas de valores que tienen al cuerpo como soporte. Pero Butler va más allá en su planteo: los cuerpos no son una mera superficie de inscripción de rasgos culturales, sino que es la misma cultura la que les otorga una entidad, desestabilizando de este modo la categoría sexo/género que ligaba el sexo a lo dado por la naturaleza y el género a lo producido culturalmente.

Son las concepciones que interpretan la carne las que hacen vivir el cuerpo de determinado modo, los cuerpos no existen fuera de la

⁴ Es una forma histórica e ideológica, que implica la relación entre lo técnico y lo social. Toda tecnología social es el aparato semiótico donde tiene lugar el encuentro de las formaciones ideológicas y donde el individuo es interpelado como sujeto: "Redefinido como conjunto de procedimientos, mecanismos y técnicas regulados para el control de la realidad, desplegados por el poder, el concepto de tecnología se amplía hasta incluir la producción de sujetos, actividades y conocimientos sociales" en DE LAURETIS, T., "La tecnología de género", *Revista Mora*, N° 2, Área interdisciplinaria de estudios de la mujer, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Bs. As., 1992, pág. 136.

⁵ BUTLER, J., "Sujetos de sexo/género/deseo", *Revista Feminaria*, año X, N° 19, Buenos Aires, 1997, pág. 2.

construcción social que les otorga sentido y los inscribe en la diferencia sexual. Ese orden cultural asigna a las mujeres ciertos rasgos que permiten identificarlas e identificarse como tales, aunque cada una los apropia de manera distintiva, bajo el influjo de tendencias dominantes, formas aceptables y legitimadas de vivir el cuerpo propio, según los cánones del género que se imponen a través de la reiteración y el hábito que generan los diferentes discursos y prácticas sociales.

De todo lo anterior, entonces, se deduce que no asumimos la existencia de una femineidad que sea una, ya dada y exterior a toda discursividad, que los filmes reflejan o traslucen más o menos adecuadamente. En otras palabras, no hay una esencia femenina dada por la naturaleza. Al respecto, dos consideraciones metodológicas desde la semiótica que se articulan con este planteo:

1. En relación al problema discurso/realidad, una tendencia en los estudios de la significación es interpretar los textos en función de la adecuación o no a su exterioridad, entendiendo los discursos como reflejo de ese “afuera” a partir de una concepción que establece una radical escisión entre el texto y la realidad extratextual (en este caso, por ejemplo, que el filme realizado por mujeres exprese la mirada femenina solo por el hecho de haber sido realizado por ellas); otra tendencia es obviar este problema y analizarlos solo desde un punto de vista inmanente sin enlace con la situación social que les da origen o con los modos de circulación e interpretación, también sociales. Esto presupone la idea de que la significación está en los textos y que el trabajo del analista es explicar ese proceso de engendramiento del sentido en el marco de un análisis de las relaciones internas que el texto propone. Por el contrario, nosotros afirmamos que el sentido se efectiviza en el efecto que es capaz de producir, efecto que siempre tiene la forma de un nuevo discurso; el sentido surge en la interpretación realizada por el sujeto a partir de las posibilidades que el propio discurso abre y bajo determinadas condiciones sociales de lectura.

Si sostenemos que la realidad misma es una construcción semiótica –esto es, si antes y después del discurso, hay discursos– entonces el enfoque metodológico tiene que ser, siguiendo a Verón⁶, interdiscursivo, a partir de la inmersión del discurso a analizar en la red semiótica de relaciones –también discursivas en algún nivel– que lo constituyen

⁶ VERÓN, E., *La semiosis social*, 1ra. reedición, Gedisa, Barcelona, 1993.

y que él contribuye a sostener y transformar. El problema del reflejo se desplaza así al de la construcción social del mundo.

2. En relación a la cuestión del sujeto, recuperamos también la conceptualización de Verón, ya que puede articularse con los enfoques (post)feministas reseñados anteriormente. Según este autor, el sujeto se estructura en el interior de la red discursiva a varios niveles: icónico, indicial y simbólico. La mirada es central en el proceso de construcción del cuerpo, en tanto cuerpo significante, puesto que es el eje de toda una serie de operaciones de naturaleza indicial⁷. El resultado de este proceso es un cuerpo sexuado y parlante, un sujeto inserto, sujetado, al orden simbólico. La manera en que se constituye este sujeto en el discurso puede ser estudiada en el dispositivo enunciativo, a través del cual podemos dar cuenta de la posición que asume el enunciadore con respecto a lo enunciado y con respecto al destinatario del discurso; tales figuras indican el modo particular en que quien produce el discurso construye una imagen de sí y del tú al que se dirige en el propio texto.

A partir de lo anteriormente expuesto, afirmamos que la mujer puede ser comprendida como un signo que es el efecto producido por el conjunto de discursos que la han constituido y que tienen al cuerpo, en tanto materia significante, como soporte privilegiado –a partir de allí, diversas serán sus formas de existencia ya que cada acto semiótico actualiza el signo “mujer” con nuevas determinaciones. En consecuencia, no hay una mujer sino una multiplicidad de mujeres, dependiendo de los discursos que histórica y socialmente intervienen en su construcción.

Es en los discursos que se refieren a ella o bien que la tienen como parte de sus condiciones de producción donde podemos encontrar las marcas del género. En relación al último aspecto, debemos poder establecer relaciones sistemáticas entre las características que presenta el discurso filmico y las condiciones sociales que intervienen en la producción del discurso, entre las que se cuentan el hecho de haber sido producido por sujetos de/al género (lo que Verón llama “lo ideológico” como dimensión analítica)⁸.

Ahora bien, desde este enfoque, un primer obstáculo a sortear para dar cuenta de eso que llamamos “cine de mujeres” es que el filme no es

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

producido por un único sujeto –salvo raras excepciones, que no se dan en el corpus analizado– sino que es un aparato productor complejo en el que intervienen diferentes instancias e individuos con diferentes adscripciones genéricas. Para avanzar en la discusión, vamos a simplificar el problema asumiendo que, tal como lo señala la institución que impulsa la convocatoria, la dirección es la instancia que rige la generación del producto y que esta está a cargo de una mujer en los cortos analizados. Pero aún nos queda un segundo obstáculo a resolver: no hay “una” mujer sino múltiples mujeres, de acuerdo a las experiencias diversas que se reúnen bajo ese nombre.

Estos dos obstáculos nos llevan nuevamente a los planteos inicialmente señalados: ¿qué mujer es la representada? ¿podemos afirmar que ese modo de representación es femenino?; y si fuera así, ¿qué mujer es la que representa esa mirada?

Las mujeres representadas

“Manteles” es un corto de tipo documental que aborda la experiencia femenina a partir de un objeto tan anodino como el mantel. Estas mujeres viven en el espacio-tiempo de la cotidianeidad doméstica con su carga afectiva y desde allí se instituyen en sujetos de habla en relación a temas tradicionalmente ligados al mundo femenino. “¿Para qué uso el mantel?”, se pregunta una de ellas, reproduciendo la interpelación que las invita a hablar. ¿Qué significa el mantel para estas mujeres argentinas de clase media-baja? Las respuestas nos introducen en pequeños relatos que se concatenan; en ellos se entrecruzan gustos y hábitos, expectativas, deseos y temores, que emergen de la intimidad, de la vida familiar y del mundo de los afectos para hacerse públicos. El cuerpo de estas mujeres es elidido: solo queda de ellas el registro de la voz que, como índice, nos señala diferencias etáreas, estados de ánimo y personalidades, pero sobre todo indican dinamismo y vitalidad: una vida que se narra en su transcurrir y se opone al estatismo de los objetos que las rodean y que son mostrados obsesivamente por la cámara, paralelamente al desarrollo del relato a cargo de estas voces *over*. Una subjetividad que se opone marcadamente al espacio de la ciudad contemporánea que se muestra en este corto, cuya exterioridad impresionada por su inmovilidad, desafecto, quietud (monoblocks grises, palieres

vacíos, paredes descascaradas, objetos inertes...). Así, la tensión entre narración y descripción, entre las imágenes y las palabras a nivel de las formas, y entre lo interior y lo exterior, lo personal y lo impersonal, lo cercano y lo distante, lo propio y lo extraño a nivel semántico, estructuran las relaciones entre el espacio-tiempo y sus personajes en este corto, conformando el mundo propio, íntimo, de estas mujeres actuales que hablan de/desde su lugar –el ámbito de la casa–, marcando con su afectividad un elemento familiar y redefiniendo nuestra comprensión del afuera.

En “Ingrid”, en cambio, la joven a la que alude el título del corto no es ni sujeto de habla (aunque la vemos comunicándose con otros, nunca escuchamos su voz) ni tampoco su punto de vista es el representado en el filme. Diríamos que es, más bien, el objeto de las miradas de los otros (tanto los demás personajes como el destinatario), pero un objeto que se convierte en sujeto de un hacer transformador, redefiniendo con este gesto la misma representación tradicional de la mujer. Ingrid es la mujer que se quiere poseer; objeto mirado y perseguido. Ingrid es, típicamente, el objeto del deseo masculino. Pero, en este caso, un objeto que el sujeto (masculino) tuvo, pero perdió. Y ella, en tanto objeto de deseo, no puede ser recuperada, pues contra toda expectativa inicial generada por el relato mismo, Ingrid –quien lánguidamente se pasea por una plaza hasta sentarse y comenzar a leer un libro (de poemas se dice), mientras llora (por su sensibilidad, se agrega) y come una manzana (¿por la pérdida del paraíso?, podría preguntarse el destinatario ante la escena mostrada)- no permanece sentada esperando la vuelta del hombre que la dejara, sino que se levanta y emprende la marcha buscando algo: su propio objeto de deseo. Otro joven está allí, esperándola, quien asume el tradicional lugar femenino de la espera, al igual que su ex novio. Así, en Ingrid se opera la transformación de un sujeto pasivo, y víctima del abandono y la soledad (el estereotipo claramente exhibido de la mujer frágil, cuya subjetividad se constituye en relación con un sujeto deseante que la ubica en posición de objeto) que deviene sujeto de un hacer transformador sobre su propia situación, un sujeto que es “capaz de pasar a otra cosa”. Síntoma de la autonomía, uno de los rasgos distintivos en la representación de las mujeres contemporáneas.

Finalmente, en “Dice que no sabe”, Lorena, una joven que trabaja como playera en una estación de servicio (una ocupación no tradicio-

nal para una mujer hasta hace algunos años en nuestro país) golpea e insulta a un cliente descontroladamente. Tiene el uniforme de trabajo, es delgada, bonita, pero poco atractiva; lleva el pelo atado en una cola de caballo y sus gestos son algo toscos y, decididamente, no es locuaz. No es la imagen típica de mujer femenina. Ira e impotencia le impiden argumentar: solo manifiesta y actúa como sujeto de pasiones. El corto se inicia con ese acontecimiento mostrado en su transcurrir, sin que el relato presente una situación inicial ni deleve a posteriori las causas. Ni los personajes de la historia ni el destinatario pueden conocer qué la impulsa a actuar: es una reacción, pero ¿a qué acciones? Sí, en cambio, se narran las consecuencias de su acto: la joven pierde el empleo, es (auto) excluida por su silencio y por la incomprensión de los otros. En su balbuceo e impotencia, ese personaje –definido por acciones investidas de valor disfórico– parece sugerirnos que hay algo más... algo sobre lo que pesa una interdicción, cuyo peso es tal que la lleva a la expulsión. No habla, no puede hablar. Pierde el empleo, se queda sola y sin nada que la compense. (¿Será el precio que pagan los que callan?). Pero, a nivel visual hay algo más, aparece una arquitectura de miradas. Lorena es objeto de la mirada evaluadora de los otros y ella los interpela con la mirada, como interpela con los gritos y golpes al hombre, en respuesta –suponemos– de la violencia que le ejercieran. No se dice ni se muestran imágenes que permitan reconstruir los sucesos en un marco inteligible. ¿Cómo comprender lo que no se enuncia ni se visibiliza en una trama que permita atribuirle un sentido? El propio título “Dice que no sabe” recupera con su ambigüedad este problema. ¿Cuál es la fuerza ilocutiva de este enunciado?, ¿se la está justificando o se la está condenando? De la representación en filigrana de la mujer víctima (solo sugerida, pero lectura posible a partir de activar algunos elementos del relato –la reacción violenta de una mujer joven frente a un hombre mayor– y ponerlos en relación con modelos de interpretación presentes en la discursividad social) a la representación de la mujer como sujeto pulsional que actúa irracionalmente: la loca.

Como vemos, no hay una forma de representar a la mujer sino múltiples. Sin embargo, en estos textos contemporáneos hay algunos rasgos que son una constante. Ellos reactualizan algunas formas típicas que históricamente han marcado constitutivamente la construcción de lo femenino en Occidente.

El espacio por excelencia de la mujer es el espacio privado, sea lo privado íntimo, sea lo privado doméstico. Su mundo es un mundo de pasiones, más que de razones, que se despliegan y orientan un hacer que se define en relación a los otros. Un sujeto que se construye en torno al eje de los afectos y las emociones.

“ Toda imagen encarna un modo de ver ”⁹

Si decimos que el signo/discurso representa a su objeto no en su totalidad –ya que este siempre excede la representación particular de un representamen– sino bajo un punto de vista que recupera sólo ciertas cualidades de ese objeto en cada representación, entonces cabe analizar no sólo lo que se representa –como lo hicimos en el apartado anterior– sino también el modo de ver, la perspectiva desde la cual se lo ha representado, lo cual nos lleva a la problemática del sujeto de la enunciación en el discurso audiovisual. ¿Cómo se construye esta mirada en el discurso cinematográfico realizado por mujeres? ¿Qué características presenta esa enunciación filmica?

En “Manteles” las voces de las mujeres son las que introducen los microrrelatos, con el consiguiente dinamismo que caracteriza a toda trama narrativa. Estas voces se montan sobre las imágenes del espacio y sus objetos, entre los cuales se destacan los manteles –elemento temático disparador de las narraciones– tomados siempre de manera fragmentaria, con un estilo descriptivo y estático. Este modo de construir el relato audiovisual da cuenta de un enunciador que, desde afuera del universo narrado, pero por las formas elegidas de presentarlo, nos introduce en este mundo íntimo de las mujeres que se desarrolla en el interior de los espacios urbanos, cuya apariencia se contrapone a la riqueza y diversidad del mundo afectivo y personal de las mujeres que están adentro, quienes -como ya dijimos- se constituyen en subnarradoras de los fragmentos de sus propias historias.

En “Dice que no sabe”, el mismo título nos lleva a plantearnos quién enuncia, quién es esa tercera persona que narra lo dicho y nos relata los acontecimientos que vemos. Esa enunciación impersonal se confunde a nivel lingüístico y a nivel visual con el punto de vista de un *otro*, que no es protagonista de los sucesos pero sí un testigo ausente

⁹ BERGER, J., *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

de la historia (¿la sociedad?) que sólo accede a lo que puede ver y escuchar, al igual que el destinatario de este discurso. Esta focalización restringida exagera la ausencia de saber y problematiza con este procedimiento las evaluaciones realizadas con un conocimiento parcial y desde “afuera” de los acontecimientos.

La enunciación en “Ingrid” presenta una particularidad que la distingue: el punto de vista cognitivo, visual e incluso sonoro desde el cual el espectador accede a los sucesos narrados en este relato es el de uno de los personajes, pero este personaje no es el de la mujer, sino el de un hombre. Alex, un fotógrafo, ve a Ingrid en la plaza y le habla por teléfono a su amigo, ex novio de la joven. Así, todo lo que vemos y sabemos está mediado por el lente de la cámara de Alex, y lo que escuchamos es su conversación con el ex novio, quien le pide que la siga. Ingrid no sabe que está siendo observada, y el saber del ex novio con respecto a los sucesos que están ocurriendo es restringido, ya que Alex, para protegerlo, le cuenta menos de lo que ve.

Vemos así que en ninguno de estos casos la enunciación fílmica pueda adjudicarse al punto de vista de un sujeto mujer que mira el universo narrado y nos lo cuenta desde ese lugar marcado por el género.

En resumen

La expresión “cine de mujeres” lleva problemáticamente a la noción de autor de la obra y al individuo o grupo de individuos que la crearon. Esta noción no debe conducir a equívocos: clasifica una producción discursiva en función de una variable social considerada ajena o exterior al discurso (así también podríamos decir, por ejemplo, cine argentino, cine burgués, etc., con todas las dificultades que tales nombres conllevan), pero –tal como lo hemos analizado– no hay nada en el discurso producido por las mujeres cineastas que *a priori* justifique que lo que allí se ve es la representación de una mirada femenina que se construiría diferencialmente a la masculina. No hay una enunciación que represente a un sujeto que pueda identificarse como mujer ni tampoco rasgos inherentes al discurso mismo que, desde lo ideológico, lo asocien a la representación de un *hacer cine* femenino. Lo que encontramos sí son modos particulares de ver que construyen

mundos donde las mujeres tienen un rol central. Las mujeres son el objeto de la mirada de estos relatos audiovisuales y aparecen representadas con una subjetividad que resulta característica: su interioridad como rasgo omnipresente, regida por los sentimientos y la emoción, lo que provoca su tensión con los otros y el mundo externo.

Finalmente, luego de desmontar la expresión “cine de mujeres” queremos volver a ella y resaltar su valor estratégico en términos políticos, puesto que contribuyó a desarrollar espacios de producción, circulación e incluso de consumo que han favorecido el acceso de las mujeres a expresar su voz y mostrar su mirada en tanto sujetos, quienes se constituyen a partir de experiencias diversas ligadas al género, a la clase y a tantas otras determinaciones sociales. Pero, al mismo tiempo, no podemos dejar de señalar que en este “cine de mujeres” siempre está el riesgo de que el sentido privativo de la preposición “de” asociado a mujeres pueda operar como signo de exclusión y, por tanto, en lugar de colaborar en los procesos de democratización, marque negativamente la diferencia.

Bibliografía

ANGENOT, Marc, *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Editorial UNC, Córdoba, 2010.

BERGER, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

BUTLER, Judith, “Sujetos de sexo/género/deseo”, Revista *Feminaria*, año X, n° 19, Buenos Aires, 1997.

DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

DE LAURETIS, Teresa, “La tecnología de género”, *Revista Mora*, n° 2. Noviembre, Área interdisciplinaria de estudios de la mujer, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Bs. As., 1996.

PEIRCE, Charles, *El hombre, un signo*, Crítica, Barcelona, 1988.

VERÓN, Eliseo, *La semiosis social*, 1ra. reedición, Gedisa, Barcelona, 1993.

Fichas técnicas

Ingrid - Mención “La Mujer y el Cine”

Año: 2006

Directora: Cinthia Varela

Productora: Alexandra Mora Vaca

Guión: Cinthia Varela

Fotografía: Clara Ripoll

Cámara: Laura Rincón

Arte: Julieta La Valle

Edición: Ana María Prieto
Sonido: Daniel Michel
Producción: Alexandra Mora Vaca

Dice que no sabe - Premio temático sobre violencia contra la mujer

Año: 2008

Directora: Valeria Sartori

Producción: Leo Nucci Parreiras

Guión: Juan Dezzuto y Valeria Sartori

Fotografía: Federico Lastra

Cámara: Brian Kazez

Arte: Victoria Lauria

Edición: Bruno Moglia y Lucía Feuillet

Sonido: Enrique Miglioreli.

Manteles - Premio Mejor Documental / Premio *Página 12*

Directora: Toia Bonino

Año: 2007

Cámara: Toia Bonino

Edición: Valeria Manzanelli – Toia Bonino

Sonido: Marcos Zoppi

“Ser Chico”

REPRESENTACIONES DE LA INFANCIA
EN CORTOS PRODUCIDOS POR NIÑOS

Ximena Triquell¹

Hablar la infancia

Hablamos de la infancia. Hablamos a la infancia. La infancia es objeto de nuestro discurso: en libros, en filmes, en televisión. A la vez, producimos discursos *para* los niños, discursos que hablan a ellos y sobre ellos. Y, mientras creemos ofrecerles un espejo en el que reconocerse, dibujamos la forma del rostro que han de hacer suyo.

Hace ya tiempo que Phillipe Ariès reconoció en el término “infancia” una construcción histórica y no una determinación de la naturaleza; un objeto construido, cuya definición cambia a lo largo del tiempo². Desde la semiótica, este carácter construido es la base de toda representación, ya que los discursos, lejos de “reflejar” una realidad preexistente la construyen, o en otros términos: producen representaciones que son puestas en circulación, aceptadas o rechazadas, re-

¹ Es Doctora en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham, Inglaterra, y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como docente e investigadora en el departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Dirige el proyecto de investigación “Imágenes de lo real: Los discursos fotográficos y audiovisuales como soportes de representaciones sociales”, el que se desarrolla desde 2008 en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

² ARIES, P., *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Taurus, Madrid, 1987.

producidas u ocultadas, repetidas o ignoradas, a través de las cuales se construye la realidad.

¿Qué es un niño? o mejor ¿qué significa “ser niño”? constituye entonces un interrogante que cada época resuelve de maneras diversas –tanto desde el discurso de los adultos como desde el de los propios niños– en un proceso de lucha y negociación por los sentidos.

El presente artículo se propone analizar la manera en que niños, niñas y adolescentes se representan a sí mismos en cortos producidos por ellos, en el marco del proyecto “Un minuto por mis derechos”, creado por UNICEF y ejecutado en Argentina a través de *Kine, Cultural y Educativa*, organización no gubernamental que trabaja la relación de niños, niñas y jóvenes con los medios de comunicación.

“Un minuto por mis derechos” convoca todos los años a adolescentes y jóvenes para participar en talleres de producción audiovisual que concluyen con la realización de cortos de un minuto sobre la temática de los derechos del niño. Para este trabajo, tomamos como corpus la selección realizada por la propia organización en el material de difusión del evento en 2007, la que incluye veinticinco cortos, producidos en distintas regiones del país entre 2005 y 2007³. A partir del análisis de estos pretendemos observar las representaciones que de sí mismos construyen los participantes del proyecto y la relación que establecen entre la construcción identitaria “ser niño” con los derechos asignados a la misma.

Los chicos del 2000

En el artículo “Notas para pensar la infancia en Argentina (1983-2001)”, Sandra Carli⁴ describe una serie de factores socio-históricos que dan cuenta de una nueva concepción de la niñez en nuestro país a partir de las décadas de 1980 y 1990.

El primero de estos se refiere, a modo de hipótesis, a la posibilidad de considerar a la infancia como una suerte de “laboratorio social” en el que es posible percibir las consecuencias de los profundos cambios socio-históricos que se producen en estas décadas. Carli aclara que recurre al término “laboratorio social”:

³ El listado de cortos se incluye con sus referencias al final del presente texto.

⁴ CARLI, S. (comp.), *La cuestión de la infancia: Entre la escuela, la calle y el shopping*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

[...] porque los niños nacidos en la Argentina durante los años ochenta, y más aún en los noventa, crecieron en un escenario en profunda mutación, y se convirtieron en testigos y en muchos casos en víctimas de la desaparición de formas de vida, pautas de socialización, políticas de crianza. En el caso argentino, el pasaje del viejo país al nuevo (Feijoo, 2001), marcado por el desempleo, la movilidad descendente y el aumento de la pobreza, produjo una brecha mayor entre generaciones contemporáneas en cuanto a condiciones de vida y horizontes de futuro y un aumento notorio de la desigualdad social dentro de la misma generación infantil⁵.

El segundo aspecto que Carli considera se refiere a la visibilidad que adquiere la infancia en este período fundamentalmente a partir del reconocimiento de los derechos del niño y la consecuente conceptualización del niño como “sujeto de derechos”. Recordemos, al respecto, que la “Convención sobre los derechos del niño” fue adoptada por la Asamblea General de Naciones Unidas en 1989 y firmada por Argentina en 1990.

Un tercer aspecto refiere a la oferta de bienes y servicios para la infancia, la que crece exponencialmente en la década del ‘90. Así, si la Convención sobre los derechos del niño instauro la figura del “niño sujeto de derechos”, el mercado interpela a los niños desde la figura del “niño-consumidor”. Este cambio es sin duda paralelo al retiro del Estado frente al Mercado en general en esta década. No obstante, como también señala Carli, la homogeneización que se produce en función de los dos aspectos anteriores –por el discurso legal y el mercado respectivamente– es acompañada por procesos de heterogeneización, consecuencia del aumento de la desigualdad social, los que cobran cuerpo en las figuras contrapuestas de “el niño de la calle” y “el niño consumidor”.

Finalmente, Carli señala la modificación en la relación entre niños y adultos que tiene como consecuencia la “*dislocación y/o inversión de las posiciones de los sujetos en la cadena generacional*”⁶.

En términos muy generales, la situación de la infancia en el comienzo de siglo no difiere grandemente: la abundancia de discursos que hablan sobre los derechos del niño (más allá de su efectiva concretización), la creciente polarización entre niños que acceden a amplios espectros de consumo y otros que no alcanzan a cubrir sus necesidades básicas, la relación de los niños con las tecnologías de la informa-

⁵ Ibidem, pág. 20.

⁶ Ibidem, pág. 23.

ción y la comunicación y la posibilidad de acceso a formas de relación desterritorializadas (a través de internet), la crisis de autoridad que se manifiesta en las escuelas en relación a episodios de violencia (entre niños, padres y maestros), se prolongan en las representaciones circulares sobre los chicos del 2000.

Estas representaciones intervienen sin duda en diversos espacios sociales –en el discurso literario, periodístico, escolar, legal, familiar, etc.– pero dada la capacidad diferenciada para su difusión, aceptación e imposición es en los medios masivos de comunicación, específicamente en la televisión, donde resulta más fácil observarlas.

Viviana Minzi (2006), a partir del análisis minucioso de un corpus de publicidades televisivas de productos para niños emitidas durante las vacaciones invernales de los años 2000 y 2004 describe la política de representación de la infancia en los textos publicitarios sobre ciertos ejes:

En primer lugar, Minzi observa que la publicidad construye “un mundo de niños” donde los chicos son no solo los personajes protagónicos sino los únicos, tanto desde las instancias enunciativas como dentro del enunciado. Las publicidades hablan a los niños desde la mirada de otros niños y muestran un mundo con reglas y códigos propios, independiente del de los adultos. Minzi señala que a nivel temporal este mundo se construye en un presente permanente: “no hay sábados, no hay lunes, no hay mediodías ni siestas, años lectivos ni vacaciones”, como tampoco hay una ubicación espacial concreta. Se trata de “espacios siempre privados, generalmente cerrados y siempre deslocalizados”⁷.

Una segunda característica que la autora observa en las publicidades es la presentación de la infancia como una “etapa dorada”: un mundo “divertido” y de “igualdad” donde las diferencias se resuelven en la necesidad de diversión y juego, proporcionado por los objetos publicitados. No hay conflictos ni violencia, lo que contrasta considerablemente con la programación infantil dentro de la cual se insertan los cortos publicitarios⁸.

⁷ MINZI, V., “Los chicos según la Publicidad. Representaciones de infancia en el discurso del mercado de productos para niños” en CARLI, S. (Comp.), *La cuestión de la infancia*, Op. Cit., pág. 215.

⁸ *Ibidem*, pág. 225.

Un tercer eje de la política de representación publicitaria es la de presentar niños autónomos. En el mundo de niños descrito en el primer punto, no hay lugar para los adultos, los que son invisibilizados o contruidos en el rol de antagonistas. Los cortos publicitarios definen así “un *otro* de oposición, un otro radical: el adulto”⁹. Los adultos que aparecen (padres, maestros, abuelos, etc.) lo hacen en el rol de personajes secundarios, a menudo ridiculizados o caricaturizados, nunca en un rol de referente positivo.

La autora observa en este punto, el reconocimiento por parte del discurso publicitario de un deseo de autonomía, propio de cierta etapa de la vida:

Uno de los aspectos más importantes de la dinámica social y psicológica del discurso publicitario es haber reconocido que los propios niños se sienten oprimidos por una visión que los concibe como entidades desvalidas necesitadas de protección constante¹⁰.

Pero el problema es que: “*Al esfumarse el adulto legítimo, lo que se desvanece son las nociones que aluden a la negociación, al miramiento, la deferencia y la consideración del otro*” permitiendo el deslizamiento “*desde las formas del derecho hacia las del capricho*”¹¹.

Un último eje señala el conservadurismo puesto en juego en la construcción de este mundo, tanto en la distribución de roles de género como en el individualismo propio/necesario de las sociedades capitalistas. Cada niño con su juguete: la posesión del producto es la condición para participar del juego colectivo.

El análisis de Minzi sobre el discurso publicitario expone ejes de representación de la infancia coherentes con lo señalado por Carli como características del momento socio-histórico de su producción: la pregunta que sigue es si estas características, expuestas de manera tan evidente en el discurso publicitario, no aparecen también en otras representaciones sobre la infancia.

⁹ Ibidem, pág. 226.

¹⁰ Ibidem, pág. 227-228.

¹¹ Ibidem, pág. 228.

Representación / autorepresentación

Frente a los discursos que “hablan” a los niños, no en el sentido de dirigirse a ellos sino de decirlos, de construirlos, ciertas corrientes proponen darles voz y permitir que sean ellos mismos lo que hablen, los que se representen, los que se digan. Se recurre para ello a la noción de auto-representación. Este concepto, proveniente de la Antropología y de los Estudios Culturales, refiere a la posibilidad de que ciertos grupos sociales, habitualmente representados “por otros”, por carecer de acceso a los medios de representación, puedan hacerlo.¹² La noción de auto-representación aparece así referida a la posibilidad de que determinadas minorías –de género, sexuales, raciales, étnicas, etc.– accedan a los medios para registrar (construir diríamos nosotros) una imagen propia de sí mismos.

Ahora bien, mientras que la noción de “auto-representación” resulta incuestionable en tanto medio de democratización del acceso a los medios de producción discursiva (específicamente en los casos en que estos involucran tecnología), ésta no deja de presentar problemas. En primer lugar, se corre el riesgo de atribuir a las representaciones producidas por los propios sujetos el valor de “Verdad” frente a la “tergiversaciones”, que serían producto de la mirada ajena. En segundo lugar, pretender que los sujetos involucrados por el solo hecho de acceder a los medios para auto-representarse pueden escapar a la fuerza de los discursos hegemónicos que definen desde múltiples espacios –entre ellos los medios– representaciones sobre sí mismos, es ignorar el poder que estos discursos y las representaciones puestas en circulación poseen. En este sentido, los discursos propios no sólo no vehiculizan “la Verdad” sobre los sujetos sino que a menudo ni siquiera transmiten “su verdad”, ya que se trata siempre de representaciones que son producto de una negociación, cuando no de una imposición, en el campo de la producción discursiva.

En el caso particular que abordamos en este trabajo, los textos analizados, en tanto producidos por niños, podrían pensarse como discursos “más auténticos”, en los que se develaría alguna “verdad” sobre

¹² En esta dirección se construyen igualmente propuestas como la de Irene Vasila-chis de Gialdino, quien, desde el análisis del discurso, propone lo que denomina “una epistemología del sujeto conocido”, en la cual los sujetos estarían en condiciones de proponer representaciones “verdaderas” sobre sí mismos las que son “tergiversadas” por la “epistemología del sujeto cognoscente”, el ser encuadradas en una teoría.

lo que es un niño en este comienzo de siglo, por contraposición al discurso “falaz” o “mentiroso” de la publicidad que describimos más arriba. Pero, desde nuestro punto de vista, preferimos pensarlos como instancias de reconocimiento de discursos circulantes acerca de lo que significa “ser chico”, esto es de lo que los sujetos –en este caso los chicos– pueden hacer con los discursos que hablan sobre ellos.

Lo que los textos dicen

En una primera aproximación a los textos se observa que éstos se relacionan de diversas maneras con el tema general propuesto por la convocatoria, esto es los derechos de los niños, niñas y adolescentes.

Un primer grupo describe situaciones de marginación o exclusión social, específicamente situaciones de pobreza. En la mayoría de los casos estas situaciones son vistas desde afuera, como algo que le sucede a otros niños: niños que mendigan –*Ojos ciegos bien abiertos, Los sueños de Agustina*–, niños que trabajan –*Cacho pan Chaco, Después de la escuela*– o niños que carecen de juguetes –*La niñez hecha pelota*¹³. Decimos que son vistos desde afuera porque se apela a la comprensión hacia el otro que se encuentra en esta situación. *Ojos ciegos bien abiertos* concluye explícitamente con la advertencia: “La indiferencia es violencia”. Sólo en un caso, la narración asume una primera persona, tanto en el título – *Mi trabajo es estudiar*– como en el uso de una cámara subjetiva en blanco y negro que, junto a un cartel que interpela al espectador: “¿Por qué el color para mí no existe?”– construye una subjetividad en situación de marginalidad frente al espectador.

Un segundo grupo relata situaciones de discriminación, principalmente referidas al aspecto físico. En este caso el reclamo se dirige hacia los pares que son vistos como los agentes de tal discriminación. El único texto que involucra a otros que no son pares es *Las niñas de Caspalá*, donde se denuncia el prejuicio por parte de “la gente de Humahuaca” y el interés desconsiderado por parte de “los turistas”.

Resulta significativo en este caso que todas las producciones, excepto una, recurren a la técnica de animación con stop-motion. Esta técnica permite a dos de los cortos –*Ponete las pilas* y *Lápices*– plantear las diferencias sobre las que se sostiene el prejuicio en términos

¹³ Las referencias se exponen en la filmografía final.

abstractos, como colores de objetos (pilas y lápices respectivamente). Los otros dos –*Serapio* y *Las niñas de Caspalá*– aunque en animación, poseen personajes humanos, lo que posibilita recuperar diferencias sociales y culturales con relación al tema de la identidad cultural. El único corto de este grupo filmado (no animación) es *Apariencias*. En este caso, la técnica elegida lleva a plantear los prejuicios abiertamente –una joven se siente atemorizada por el aspecto de un muchacho que camina detrás suyo– y a concluir de manera contundente con una placa que enuncia que “las apariencias engañan”. Solo un corto de la selección desarrolla el tema de la discriminación hacia personas con capacidades diferentes: *Jesi pide la palabra*. Este texto está también realizado en stop-motion y plantea las dificultades de Jesi, una niña hipoacúsica, para comunicarse con su entorno.

Un reclamo de otra índole hacia los pares –aunque igualmente moralizante– aparece en el corto *Los libros no muerden*. En él se relata la “venganza” podríamos decir, de un libro al ser desechado por un joven. Luego de que vemos al personaje tirar el libro este es perseguido por tres libros que pretenden morderlo.

Un tercer grupo de filmes expone reclamos diversos hacia los padres: ser escuchados –*Shhhito*–, poder jugar frente a otras obligaciones domésticas –*Necesito jugar* y *Quiero Jugar*– o ser comprendidos y no maltratados frente a los errores –*Por una huevada*–. En este caso, el reclamo es directo y explícito. Dos de los cuatro filmes cierran con placas que interpelan directamente a los padres y que llegan incluso a un cierto tono de amenaza: “¿Padres, nos entenderemos alguna vez?” (*Shhhito*), “¿Por qué dejar de ser chico para cuidar a los más chicos? No abusen...” (*Quiero jugar*).

Finalmente, un grupo importante –no por numeroso sino por significativo– es el de aquellos filmes que exponen el reclamo hacia el estado para que asuma determinadas funciones que garanticen derechos. Este es el caso de los cortos: *Protección más allá de la niñez*, *Agua*, *Crecencio* e *Historia de burros*. Dado que el reclamo está tratado en una trama ficticia, los textos incorporan títulos en los que este es expuesto de manera explícita, ya sea al comienzo (en *Historias de burros*: “Caspalá, pueblo de Jujuy, sin camino automotor ni luz eléctrica”) o al final: “Protección a la niñez más allá de la primera infancia” (*Protección...*), “Queremos una educación que respete las culturas originarias” (*Crecencio*). En el caso del corto titulado *Agua*, este expone sucesivamente

tres títulos: “3 de cada 10 tucumanos no tienen agua potable en sus casas”, “Solo 4 de cada 10 tucumanos cuentan con servicio público de cloacas”, “El agua es a veces el único juguete de los niños”.

Un grupo de textos de difícil clasificación son los dos cortos que constituyen la serie *Derechos inventados* (ambos del Centro Cultural Al Borde, Longchamps, Provincia de Bs. As.). En este caso los cortos podrían incluirse en todas las categorías anteriores ya que expone en sendas listas de “derechos inventados”, diferentes reclamos, que involucran: a los padres: derecho a “dormir más”, “vaciar la heladera”, “escuchar la música que queremos” (todos en *Derechos inventados lado A*); a la institución escolar: derecho “a que en el cole se hable más sobre política”, “a que en la escuela no haga frío”, “a que nos enseñen más sobre sexualidad”; al estado: derecho “a que no vendan nuestro país”, “a que se cumplan nuestros derechos”, “a tener un día más de fin de semana”, “a que la justicia no se haga la tonta”; y a sus pares e incluso a sí mismos, en una confusión entre derechos, obligaciones (“a no contaminar”) y aspiraciones (“a ser felices”).

Los niños de los cortos

No cabe duda de que los cortos realizados por los chicos a través de la convocatoria de Kine, se diferencian de los cortos publicitarios transmitidos por televisión, fundamentalmente, por las condiciones de producción de los mismos. De hecho los hemos definido haciendo referencia a estas condiciones: “cortos producidos por niños, niñas y adolescentes”. Esta definición deja prever ciertas características de los textos, marcados por sus propias condiciones: se espera un menor cuidado técnico, una producción más pobre, la intervención de actores no profesionales, etc. pero también se esperan ciertas consecuencias a nivel de los sentidos puestos en juego.

En relación a este último aspecto, los cortos de los chicos se diferencian de los cortos publicitarios, en primer lugar, por la diversidad de infancias representadas. La representación de diferencias étnicas es tematizada explícitamente en los cortos que exponen derechos referidos a la diversidad cultural (*Serapio*, *Las niñas de Caspalá*, *Crecimiento*, todos producidos en Jujuy). Pero aun cuando en el resto esta diferencia no sea explícita, la necesidad de recurrir a compañeros para

representar a los personajes y a locaciones reales en algunos casos para la construcción del espacio, permite la aparición de identidades localizadas. Los cortos ponen así en escena diferentes imágenes de chicos y chicas, si no más “reales” sí menos estereotipadas que las de los modelos a los que habitualmente recurre la publicidad.

En este punto, resulta evidente que la relación con el territorio es diferente para los chicos que habitan en lugares pequeños que poseen una fuerte identidad cultural (como puede ser Humahuaca o Caspalá), que para los que habitan grandes ciudades (Buenos Aires, Villa María, Tucumán). En este último caso, en las historias creadas, la diferenciación pasa por incluir en las representaciones de la infancia diferencias de orden socio-económico. Así aparecen en los cortos, chicos de distintas condiciones sociales y problemas específicos asociados a éstas (ser obligado a trabajar, tener que mendigar, no poder estudiar, ser maltratado, etc.).

En segundo lugar, por la misma índole de la convocatoria (derechos de los niños), los cortos abundan en situaciones de violencia. No es ésta la “etapa dorada” de la infancia de las publicidades que analiza Minzi: acá el mundo no es “divertido” ni las relaciones se establecen sobre vínculos de armoniosa “igualdad”. No obstante sí se asocia en muchos cortos la infancia al juego: ya sea como actividad descripta como marco para plantear alguna otra situación o como reclamo.

Pero no es ésta la única característica de la representación de la infancia que los cortos producidos por los chicos comparten con aquellas que Minzi encuentra en la publicidad. La más evidente es que los cortos presentan, al igual que las publicidades, niños autónomos en un mundo propio donde los adultos no aparecen o son en realidad el principal problema. En la mayor parte de los filmes, los adultos son invisibilizados, no son mostrados o se manifiestan a través de metonimias (un par de manos en *Protección más allá de la niñez*, la voz en *Necesito jugar*). Incluso en el corto *Jesi pide la palabra*, donde podrían aparecer los adultos garantizando esta palabra, es la hermana de Jesi quien la ayuda a comunicarse: no hay maestros, ni padres que respondan a esta necesidad.

En otros cortos, los adultos aparecen pero en roles secundarios (el guarda de la estación de trenes en *Los sueños de Agustina*, el padre en *La niñez hecha pelota*) o como antagonistas. En este último caso, son a menudo ridiculizados a través de la exageración: la madre del ado-

lescente en *Shhhito* no escucha sus reclamos creyendo que se queja de lo que le va a comprar cuando en realidad lo hace porque ella lo está pisando; la madre en *Por una huevada* reacciona enérgicamente insultando a su hija cuando ésta incendia la cocina.

Una consideración aparte merece la maestra de *Crecencio*, quien corrige la pronunciación del niño múltiples veces sin reconocerle su forma diferente de hablar. En este caso, el reclamo –que es legítimo (“Queremos una educación que respete las culturas originarias”)– está dirigido al sujeto equivocado, ya que se describe a la maestra, y no a la escuela o al estado, como la responsable de esta carencia.

Sucede que en los cortos, coincidentemente con la publicidad, el adulto es construido como un “otro radical” y, en tanto tal, no hay lugar para reconocerle también a él derechos vulnerados, necesidades, anhelos, ni para construir con ellos un frente común de reclamos ante un tercero: el Estado. Es cierto que algunos cortos logran escapar al antagonismo con los adultos –aunque sin llegar a proponer figuras positivas de este– a través precisamente de generalizar los reclamos. En el corto titulado *Agua*, se describe, como dijimos, el problema del agua para “los tucumanos” en general sin distinguir entre niños y adultos. Lo mismo sucede en *Historias de burros*, a través del recurso a animales como personajes. Pero solo aparecen adultos como referentes positivos en el corto *Comedor N° 633* que describe el comedor de la escuela con este número en Misiones.

En relación a la confrontación con los adultos, resulta particularmente significativo el corto *Quiero Jugar*. En este, un adolescente que está jugando a la pelota, la lanza dentro del balde con agua en el que su madre está lavando la ropa. Esta le pide/ordena que cuide a su hermana pequeña. El niño sigue jugando a la pelota sin responder al mandato de su madre. La hermana toma una prenda recién lavada de la sogá y la tira al suelo jugando a enterrarla. La madre ve esto y se enoja; insiste en que el chico cuide a su hermana y le quita la pelota. Aparece entonces un título que enuncia: “¿Por qué dejar de ser chico para cuidar a los más chicos? No abusen...”. En este caso, la frase final alude al abuso de los padres hacia los chicos, el que efectivamente puede ser leído en el mandato de cuidar a los hermanos menores. No obstante, en el corto aparece representada una madre, en condiciones muy precarias (lavando, a mano, en un balde, la ropa de presumiblemente toda

la familia) cuyo esfuerzo se ve arruinado por la falta de colaboración de su hijo adolescente.

Los derechos a “dormir más” o “vaciar la heladera” (en *Derechos inventados*), a jugar en circunstancias en que es necesario colaborar con la vida familiar (en *Quiero jugar*), a experimentar poniendo en riesgo los bienes de la familia e incluso la propia vida (el incendio de la cocina en *Por una huevada*), representan el reclamo por un derecho sin contraparte y en este punto se aproximan al desplazamiento que Minzi observaba en el discurso publicitario, del derecho hacia el capricho.

En este sentido los cortos son, al igual que las publicidades, “conservadores”, ya que exponen instancias individuales, no colectivas, de reclamos, pero además, lo hacen sobre la base de un individualismo extremo. No se trata de apelar a los adultos (padres, maestros, autoridades) para que garanticen un derecho sino de reclamar a éstos la no intromisión de relaciones de autoridad en el ámbito de lo que aparecen para los chicos como libertades: la libertad individual de realizar la propia voluntad, independientemente de la comunidad (familiar, cultural, social) de la que se es parte.

A modo de conclusión

¿Qué leer entonces en los cortos de los chicos?

Por un lado, que las diferencias culturales y sociales se imponen en la representación, con la fuerza de aquello que resiste a ser reducido en los discursos hegemónicos¹⁴. Es cierto que esto podría ser considerado un efecto menor, consecuencia de las condiciones de producción, pero al marcar la ruptura con ciertos estereotipos, los cortos analizados dejan entrever las posibilidades de otras representaciones posibles. Los cuerpos en sus diferencias nos hablan de diferentes niños y de diferentes formas de ser niños; las historias narradas, hablan de diferencias culturales y sociales.

En contraposición, los cortos de los chicos señalan igualmente que las representaciones de los discursos hegemónicos son difíciles de contrarrestar. En el caso particular que analizamos, el corrimiento del estado frente al mercado durante los años 90 deja sin duda marcas

¹⁴ Utilizamos el término hegemónico en el sentido de hegemonía discursiva como lo plantea Marc Angenot, esto es las reglas generales de lo decible y de lo escribible que rigen a su vez la aceptabilidad discursiva de una época.

en relación a cómo los chicos conciben sus derechos y las instancias a las que tales derechos deberían/podrían ser reclamados. A la vez, este corrimiento es el sustento de las representaciones hoy circulantes en la publicidad para niños que analiza Minzi y que sin duda funcionan como condiciones de producción de estos textos.

Y es que si los discursos imponen la posibilidad de lo pensable: ¿cómo pedir a los chicos que reconozcan en el Estado al responsable de garantizar sus derechos?, ¿cómo evitar el desplazamiento hacia la responsabilidad individual (de los compañeros, de los padres o de los maestros) por los derechos vulnerados?, en definitiva, ¿cómo sustituir la figura del niño-consumidor libre para elegir entre la oferta del mercado por la del niño-ciudadano, sujeto de derechos, que participa –desde su lugar evidentemente– de la vida social y política?

No queremos decir con esto que no existe lugar para la aparición de discursos otros, que cuestionen, subviertan y modifiquen las representaciones impuestas en determinado “estado de sociedad” por los discursos hegemónicos, pero sí que esto no se logra sólo con la posibilidad de acceder a los medios de producción discursiva. Es necesario realizar todo un proceso de deconstrucción y desmantelamiento de ciertas representaciones para poder construir nuevos sentidos. Ese es el verdadero desafío.

Bibliografía

ARIES, Philippe, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Taurus, Madrid, 1987.

CARLI, Sandra (comp.), *La cuestión de la infancia: Entre la escuela, la calle y el shopping*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

CARLI, Sandra, “Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001), figuras de la historia reciente” en CARLI, Sandra (comp.), *La cuestión de la infancia: Entre la escuela, la calle y el shopping*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

MINZI, Viviana, “Los chicos según la Publicidad. Representaciones de infancia en el discurso del mercado de productos para niños” en CARLI, Sandra (comp.), *La cuestión de la infancia: Entre la escuela, la calle y el shopping*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

VASILACHIS DE GIALDINO, Irene, “El aporte de la epistemología del sujeto conocido al estudio cualitativo de las situaciones de pobreza, de la identidad y de las representaciones sociales”, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 8(3), Art. 6. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs070364>, 2007.

VERÓN, Eliseo, *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires, 1987.

Páginas web consultadas

<http://www.fundacionkine.org.ar>

<http://www.1minutoxmisderechos.org.ar/>

Cortos analizados

Protección más allá de la niñez (Casa del Tantanakuy, Humahuaca, Jujuy, 2005)

Cosas que pueden hacer las manos (Escuelas de Educación especial N° 7 y 11 e Instituto Crecer con todos, Universidad Popular, 2006)

Ponete las pilas (Escuelas de Artes y Oficios Obispo Colombres, Tucumán, agosto de 2006)

Apariencias (Escuela Media N° 2, Municipalidad de San Fernando)

Ojos ciegos bien abiertos (sin datos)

Serapio (Casa del Tantanakuy, Humahuaca, Jujuy, 2005)

Por una huevada (Resistencia, Chaco, agosto 2005)

Comedor N° 633 (Escuela Provincial 633, Campo Ramón, Misiones)

Shhhito (Taller Villa Cabello, CAJ; Misiones. Setiembre 2006)

Los sueños de Agustina (sin datos)

Los libros no muerden (Escuela Media n° 2)

La niñez hecha pelota (Comedor Santa Rosa de Lima, Tucumán)

Agua (Comedor Santa Rosa de Lima, Tucumán, agosto de 2006)

Crecencio (Casa del Tantanakuy, Humahuaca, Jujuy, agosto de 2006)

Quiero Jugar (Escuela Normal, Humahuaca, Jujuy, agosto de 2006)

Derechos inventados lado A (Centro Cultural Al Borde, Longchamps, Provincia de Bs. As, agosto de 2007)

Lápices (Casa del Tantanakuy, Humahuaca, Jujuy, agosto de 2006)

Cacho pan Chaco (Asociación “Crecer con esperanza”, Resistencia, Chaco, Agosto 2007)

Historia de burros (Escuela N° 237, Caspalá, Jujuy, agosto de 2007)

Las niñas de Caspalá (Escuela N° 237, Caspalá, Jujuy, agosto de 2007, con el apoyo de la Asociación Tantanakuy)

Jesi pide la palabra (Escuela Benjamín Araoz, Benjamín Araoz, Tucumán, agosto de 2007)

Derechos inventados lado B (Centro Cultural Al Borde, Longchamps, Provincia de Bs. As, agosto de 2007)

Después de la escuela (Escuela Granja, Villa María, Córdoba, agosto de 2007)

Mi trabajo es estudiar (Taller B, Echevarría, Tucumán. Agosto 2005)

Necesito jugar (Escuela Provincial 633, Campo Ramón, Misiones, agosto de 2007)

La mirada del otro

ANÁLISIS DE LAS FOTOGRAFÍAS PRODUCIDAS EN EL TALLER DE FOTOGRAFÍA Y VIDEO DEL HOSPITAL NEUROPSIQUIÁTRICO DE CÓRDOBA

A Mario González

Verónica López¹

El presente trabajo expone la lectura y análisis de un corpus de imágenes fijas producidas en el Taller de Fotografía y Video del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba. Para este estudio se tendrán en cuenta las imágenes producidas durante el segundo año del mismo. A partir de este análisis se pretende recuperar y reconstruir un discurso caracterizado por estar excluido de la discursividad social.

En nuestro caso, este discurso se presenta en la forma material de una mirada, ya que trabajamos con fotografías. En cuanto a su abordaje, se propone un doble acercamiento que permita un primer trabajo sobre las imágenes para posteriormente referir a las condiciones de producción que rodean a los textos.

De esta manera, se intenta contribuir aunque sea mínimamente con la desestigmatización de la “locura”, que se percibe a través de prejuicios en torno a su “peligrosidad”, “pasividad”, incluso “irrecuperabilidad”, legitimados en diferentes discursos como en las políticas de salud mental, la normativa jurídica, el dispositivo psiquiátrico y diluidos

¹ Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba y Fotógrafa por la Escuela Provincial Lino E. Spilimbergo. Se ha desempeñado como Profesora Adscripta en la Cátedra de Cine y Narrativa del Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Semiótica, del Centro de Estudios Avanzados de esta universidad. Coordinó el Taller de fotografía y video del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba entre 2006 y 2009.

en la conciencia de la población. De allí la exclusión de este discurso y la propia autoexclusión de quienes son sus portadores.

Un discurso excluido

Según Michel Foucault, a partir del Siglo XVIII Y XIX, se produce un cambio en la materialidad del poder, el que se institucionaliza, y, por ello, se vuelve más anónimo. Se configura así un poder microscópico que alcanza a los individuos, se inserta en sus gestos, actitudes y discursos, aprendizaje y vida cotidiana. En las Ciencias Humanas, se produce por ejemplo, la diferenciación de las personas en términos de normalidad/anormalidad.

A partir de esta observación Foucault plantea la siguiente hipótesis:

En toda sociedad, la producción del discurso está controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su terrible materialidad².

La palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad serán la base de la maquinaria destinada a excluir. Por ejemplo:

En ciertos momentos de los siglos XVI y XVII (y en Inglaterra sobre todo) apareció una voluntad de saber que, anticipándose a sus contenidos actuales, dibujaba planes de objetos posibles, observables, medibles, clasificables; una voluntad de saber que imponía al sujeto conocedor (y de alguna manera antes de toda experiencia) una cierta posición, una cierta forma de mirar y una cierta función (ver más que leer, verificar más que comentar); una voluntad de saber que prescribía [...] el nivel técnico del que los conocimientos deberían investirse para ser verificables y útiles³.

Esta voluntad de verdad es la que, de manera explícita e implícita, se impone en la producción discursiva, es decir, en el Discurso Social en términos de Marc Angenot.

Desde esta perspectiva, el control se ejerce, desde el exterior, a través de diferentes procedimientos de exclusión: la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad.⁴ Esto coincide con el

² FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, Tusquets, Buenos Aires, 1ª. Edición 1973, 2005, pág. 14.

³ *Ibidem*, pág. 21.

⁴ Para Foucault hay también procedimientos internos, de circulación y de adecuación social.

surgimiento de los manicomios durante el Siglo XVIII cuyo fin era la segregación y la condena de los internados.

Siguiendo esta línea se ubicarán las producciones del taller como pertenecientes a un discurso separado del y por el Discurso Social hegemónico y se buscará analizar la mirada representada, para dar cuenta de la manera particular en que los sujetos productores representan el mundo. El Discurso Social, siguiendo a Marc Angenot, implica que la perspectiva planteada es heurísticamente extraña al procedimiento lingüístico en la medida en que este Discurso es la mediación necesaria para que el código lingüístico se concrete en enunciados aceptables e inteligibles. De este modo, no es posible dissociar el contenido de la forma sino que hay que buscar reglas que no son universales pero que sí se pueden definir e identificar por medio del Discurso Social.

Una aproximación al discurso social capaz de dar cuenta de los discursos y los contradiscursos no puede limitarse a los textos. Necesita integrar-como lo sostiene Angenot- los hábitos de producción y consumo⁵.

Hablar de discurso implica superar la noción de texto concebido como un producto determinado para ubicarlo en el marco de sus condiciones de producción y recepción, esto es inscribirlo en un proceso. A esto se refiere Eliseo Verón⁶ al plantear la necesidad de buscar las huellas presentes en los discursos sociales que remiten a sus condiciones de producción y de reconocimiento. El discurso “sobre la locura” atraviesa a toda la sociedad y a sus instituciones, generando mitos y prejuicios. Esta situación, se instaura como una condición contextual en la producción de estas imágenes, las que podemos considerar un discurso “desde la locura” y no “sobre la locura”.

Tanto Marc Angenot como Michel Foucault y Eliseo Verón brindan el eje teórico necesario para ubicar el objeto de la mirada representada en el Taller de foto y video del Neuropsiquiátrico como un discurso heterónimo y/o contrahegemónico, problemática estrechamente vinculada con la cuestión del poder. A la vez, brindan herramientas para analizar las condiciones de producción y reconocimiento de estos discursos y sus objetos.

⁵ DALMASSO, M., “Del conociendo de la realidad material” en DALMASO, M. y BORJA, A. (Comp.), *El discurso social argentino. 1. Memoria: 70/90*, Topografía, Córdoba, 1999, pág. 20

⁶ VERÓN, E., “La semiosis social” en MONFORTE TOLEDO (Ed.), *El discurso político*, UNAM y Ed. Nueva Visión, México, 1980.

Las fotografías

La fotografía designa una técnica, y un soporte técnico, pero además, una forma de discursividad social. La fotografía no es pura referenciación, lo que implicaría pensar las imágenes sólo desde un punto de vista indicial. El signo en el discurso fotográfico presenta características tanto indiciales, como icónicas y simbólicas. Si solamente se puntualiza en el hecho referencial no hay búsqueda de arte ni de comunicación sólo la eventual aserción de que la cosa estuvo allí.

A pesar de que existe una tendencia general a estereotipar y distorsionar estas experiencias estéticas, debido al contexto específico de producción (el taller dentro de una institución psiquiátrica), y de ideologías legitimadas, los objetos, emergen con una significación y un lenguaje particular y novedoso. El sujeto autor, artista y/o creador tiene una historia, una imagen personal que construye en base a la propia experiencia pero también la construye en base a los otros. Alguien con capacidad de crear, da cuenta de ello, mediante su obra, la que expresa además sus deseos, sentimientos, fantasías y conflictos.

El criterio para la selección de las fotografías a analizar consistió en considerar cuáles eran –entre las presentadas– las más representativas para los talleristas⁷. Se buscó así evitar la verticalidad y la directividad a la hora del análisis, ajustándose a las características ideológicas del espacio desde dónde se producen las imágenes.

Desde un punto de vista metodológico se consideró:

La *forma y el contenido*. En cuanto al primero se tuvieron en cuenta los elementos básicos de la técnica, como encuadre, planos, formato, color o Blanco y Negro, ángulos entre otros. En cuanto al contenido, incorporamos elementos provenientes del análisis del discurso pero aplicados al análisis de las fotografías, fundamentalmente la distinción ente el nivel del enunciado (dentro de la cual analizamos, la representación de personajes, espacio y tiempo) y el de la enunciación (en el que abordamos la construcción de la mirada representada). Asimismo, se consideran algunas categorías teóricas de Verón denominadas *Figuras* –entre ellas la figura testimonial, la pose y la figura categorial– que, si bien se aplican al estudio de la fotografía de prensa, son pertinentes en esta reflexión. Se recurrió igualmente al *cuadrado Semiótico* de Algirdas Greimás para identificar los semas que intervienen en las

⁷ Los autores dieron su consentimiento para este trabajo.

caracterizaciones anteriores para, de este modo, visualizar la lógica del sentido.

Análisis del enunciado

Al analizar las fotografías comprobamos que éstas podían agruparse en 5 ejes. Estos ejes, si bien definidos sobre un criterio temático, permitieron igualmente observar relaciones de sentido comunes a las fotografías incorporadas en cada uno de ellos.

Los ejes resultantes fueron:

- *Autorretratos* (representaciones del yo): en estas imágenes hay una presencia explícita del enunciador.

- *La mirada limitada*: En este caso, la mirada se encuentra limitada por los espacios que referencia, generalmente espacios cerrados y agobiantes.

- *La soledad de los objetos*: En éstas, prevalece la presencia de objetos culturales abandonados, en desuso, y sin vestigios de humanidad.

- *La naturaleza cercada*: Este cercamiento es producido por el propio humano: predomina la presencia del cemento en construcciones que rodean normalmente la escasa presencia de vida.

Una de las fotografías, la Foto de Mario, difiere del resto de las imágenes. Primero desde lo referencial, pues presenta características compositivas emparentadas con las clásicas fotografías paisajistas y, si bien presenta una característica común con respecto a otras imágenes en la presencia de “naturaleza”, también difiere de las significaciones construidas alrededor de la misma, puesto que aunque hay una presencia marcada del enunciador, la naturaleza no está cercada por lo humano como sucede con las fotografías del último eje descripto. Por esta razón se procedió a analizarla separadamente.

A partir del análisis de las fotografías de los talleristas se puede llegar a una serie de conclusiones que permiten entrever generalidades y particularidades con respecto a los diferentes ejes ya mencionados. Las mismas, a la vez, se dividieron en *conclusiones referidas a la imágenes y las referidas a los anclajes lingüísticos*.

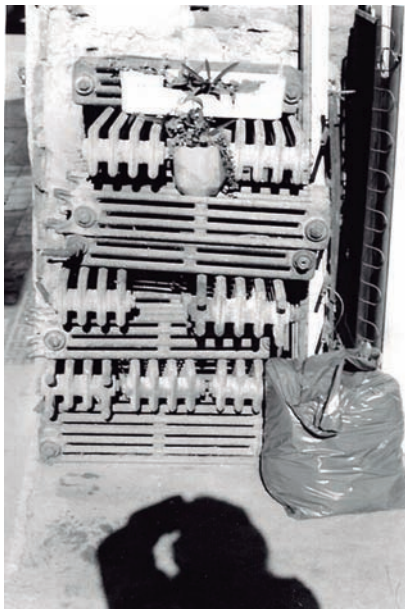
En primer lugar, se observa en todas ellas una marcada *ausencia de humanidad*. A pesar de que hay dos imágenes que se corresponden con el género “autorretrato” –el que indicaría la presencia de humani-

dad dada por la representación del propio enunciador— se hace uso de él a través de diferentes dispositivos que actúan como mediación: en el caso de la fotografía de Bessie, la humanidad aparece mediada por la técnica, esto es, por la cámara a través de la cual el sujeto mira; en el caso de la fotografía de Rosa, la autorreferencia es producida por medio de la sombra. No hay entonces humanidad explícita o directa sino sólo un indicio de ella.

En general, la referencia a la presencia humana se da a través de la representación de *desperdicios*. Por ejemplo, en la foto de Marta (la bolsa de nylon, la colilla de cigarrillo), de Rosa (la bolsa de basura), de Jesús (objetos en desuso). Una excepción podría considerarse la imagen de Liliana en la que los indicios de humanidad se reconocen en la elección del lugar donde se encuentra la planta y en el estado de conservación de la misma. En muchas imágenes prevalece el *deterioro*. En la foto de Ramona en el estado del banco y de la pared, de Daniel en las rejas y en la puerta, de Javier en la fachada del edificio, de Marcelo en la pared interior y en el espacio exterior. Paralelamente, el *abandono* es otra de las situaciones que se reitera: en la imagen de Jesús y Rosa objetos abandonados, en la foto de Javier y Marcelo lugares abandonados. Asimismo, la presencia de *naturaleza* o su representación, en el paisaje de Mario, el gato de Marta, la planta de Liliana, la naturaleza como fondo en el autorretrato de Bessie. Sin embargo, salvo en la fotografía de Mario, la naturaleza no se presenta en estado puro sino mediada por la cultura, el animal es doméstico, la planta está sacada de contexto. Se hace presente la existencia de *elementos estériles y yermos* que rodean a los vivos, pareciendo estos últimos empequeñecidos. Es el caso de la imagen de Marta y de Liliana. Otra característica de ciertos objetos y su representación, es la soledad como en el banco de Ramona o el aro de básquet de Jesús.

*1. Autorretratos
(representaciones del yo)*

*Algo que fue muy útil en
tiempo pasado*
Autor: Rosa Toledo



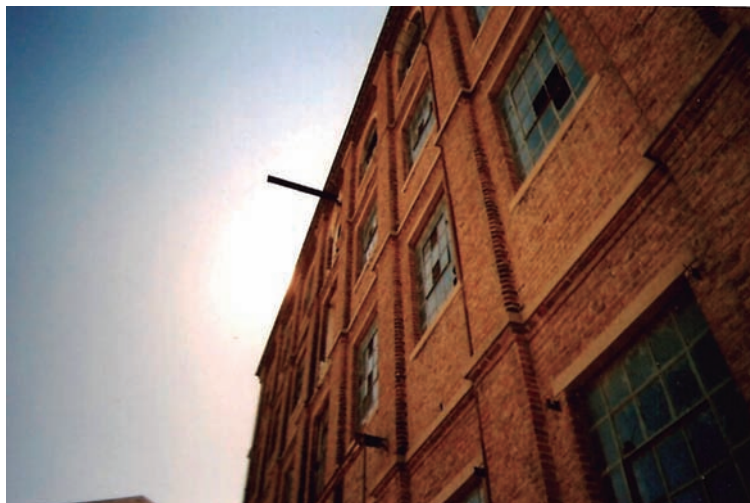
Desde el temor y la soledad
Autora: Bessie Terán



2. La mirada limitada



*En medio de la oscuridad, una puerta
abierta hacia la luz*
Autor: Marcelo Torres



Testimonio del pasado
Autor: Javier López



*Un paisaje de rock y de ciudad
desolada*
Autor: Daniel García

3. La soledad de los objetos



El banco desolado
Autor: Ramona Amaya

Mirada desde la soledad
Autor: Jesús Yafar



4. Naturaleza cercada



El gato mimado
Autor: Marta Guillén



Un toque de distinción
Autor: Liliana Rosso

5. La fotografía de Mario



Tarde, tardecita, noche
Autor: Mario González

Análisis de la enunciación

Un eje importante en relación al problema planteado es que en todas las fotografías analizadas se expone lo que podríamos denominar una *mirada marcada*. Con esto nos referimos a que mediante la utilización de diversos elementos compositivos como ángulos y planos, se indica una fuerte presencia e implicación del enunciador en los enunciados expuestos en las imágenes.

Esta manifestación del enunciador se presenta bajo diferentes formas e incluimos para su análisis las llamadas “figuras” que Eliseo Verón propone como categorías para estudiar las fotografías de prensa y que responden a la clasificación peirceana de ícono, índice y símbolo.

En algunas imágenes prevalece, “la pose” como acto conciente de ser fotografiado y se re-produce a través del retrato y el autorretrato. De esta acción surge aquello que queremos re-presentar de nosotros mismos. Según Verón “*es el dominio, por parte de aquel que es representado, de la propia estrategia enunciativa*”⁸. Estas imágenes se relacionan con la categoría pierciana Ícono. En otras, predomina el aspecto “testimonial” que tiene, a su vez, como característica más evidente la espontaneidad y en oposición a la pose. La mayor parte de las fotografías producidas son de carácter espontáneo. Esta “figura” se corresponde con la categoría peirciana índice. Finalmente, algunas fotografías se presentan bajo la figura “categorial”, las cuales adquieren sentido al momento de colocar una leyenda o título. Estas se corresponden con la clasificación simbólica de Peirce. En la mayoría de las imágenes los mensajes lingüísticos funcionan agregando significaciones o revirtiendo sentidos no referenciados en la materialidad registrada, como en “Algo que fue muy útil en tiempo pasado” o en “Paisaje de rock y de ciudad desolada”.

El anclaje lingüístico

En “Retórica de la Imagen”, Roland Barthes, propone el estudio de las imágenes a partir de tres mensajes: el lingüístico, el icónico codificado que después llamará imagen (denotada), el icónico no codificado que luego denominará imagen (connotada). El autor sostiene que

⁸ VERÓN, E., “Espacios Públicos en Imágenes. De la imagen semiológica a las discursividades”, Gedisa, Barcelona, 1997, pág. 21.

en nuestra cultura es evidente que el mensaje lingüístico se presenta siempre ya sea como título, leyenda, como artículo de prensa, como diálogo de película o como *fumetto* y analiza entonces las funciones que estos mensajes asumen y que denomina de *anclaje y relevo*.

Para nuestro trabajo, consideramos la función de anclaje del mensaje lingüístico la cual nos permite fijar significados relativamente estables frente a “*una cadena flotante de significados*”⁹.

Teniendo en cuenta estas consideraciones teóricas, observamos que, en algunas fotografías, los títulos son metafóricos; es decir, a través de ellos se opera una construcción de sentido que no hace referencia explícita a lo que la imagen muestra sino que se evidencia un juego lingüístico que implica una referencia de tipo simbólica. Este es el caso de Daniel en “Paisaje de rock y ciudad desolada”; de Mario con “Tarde, tardecita, noche”, de Liliana con “Un toque de distinción”.

En otros textos, los títulos son principalmente descriptivos. Por ejemplo, en la fotografía de Ramona “El banco desolado”, y en la de Javier titulada “Testimonio del pasado”. En el anclaje de Rosa “Algo que fue muy útil en tiempo pasado” hay descripción y metáfora. El título es descriptivo si se atiende a los radiadores referenciados en la fotografía, en este caso se maneja un presupuesto pues se sabe que los radiadores son elementos que se utilizaban comúnmente en el pasado. Sin embargo, en la sombra de Rosa también está presente, ese “algo” que no se determina y que etimológicamente designa una cosa que no se puede nombrar.

En otros casos, el título es una construcción que se contrapone a lo referenciado en la imagen. En la construcción lingüística de la fotografía de Marta se hace mención a un “Gato mimado” aunque el animal aparezca solo, sin ningún sujeto que pudiera ejecutar la acción de mimar. El título de la foto de Marcelo enuncia “en medio de la oscuridad una puerta abierta hacia la luz”, pero la puerta que intenta funcionar como metáfora de salida se encuentra en un lugar abandonado, sin vestigios de humanidad. Así, si bien hay una salida, y un intento esperanzador de ella por medio de la construcción del título, la salida es hacia la nada, hacia lo abandonado y hacia el deterioro del exterior.

⁹ BARTHES, R., “Retórica de la imagen”, en *La Semiología*, Comunicaciones N° 4., Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1976, pág. 4

Otro elemento que se reitera es la presencia de la palabra “*soledad*” junto a otros términos provenientes del mismo campo semántico, como “desolación” o “desolado”, y su representación visual. Este es el caso de Jesús con “Mirada desde la soledad” y de Bessie con “Desde el temor y la soledad”. En el caso de Jesús, es su mirada la que se ubica en “soledad” y la imagen da cuenta de un lugar –patio de juego– deshabitado, simbolizando soledad, de allí que haya una similitud entre el sujeto de la enunciación y el objeto referenciado. En el caso de Bessie, la mirada es sobre el propio enunciador, hay una autorreferencia. Este “desde” implica un “hacia”, desde el temor y la soledad hacia lo que podría significar una realidad distinta, una transformación. De igual modo, el término “desolado” que aparece en el título de Ramona, y muestra un banco de plaza sin presencia humana. La presencia de este particular objeto cultural, localizable usualmente en espacios abiertos y habitados, se muestra vaciado de vida. Además, el participio pasado “desolado”, hace referencia a que el banco se encuentra desolado a consecuencia de una acción anterior. Tanto los elementos referenciados como los lingüísticos refuerzan la desolación como una característica importante en esta imagen.

En síntesis, la quietud, la soledad, la persistencia, el deterioro, la desolación, la vida y su ausencia son las huellas que aparecen en estas fotografías, huellas de valoración, de interpretación, sobre aquello que por este medio técnico puede ser captado y registrado como testimonio de diferentes miradas.

La ambigüedad presente en el título de Mario “tarde, tardecita, noche”; las rejas en la imagen de Daniel que no definen el lugar del enunciador, pues no se sabe si está adentro o afuera, incluso no se distingue en qué lugar se encuentra; la imagen de Marcelo, en donde se relativiza la presencia de luz y de sombra, el adentro y el afuera, la metáfora esperanzadora a pesar de la desolación de la imagen; el gato mimado de Marta que se muestra más bien abandonado.

No obstante, estas huellas en la enunciación no se da cuenta de la situación clínica particular que los talleristas atraviesan: en estas imágenes no hay hospital ni enfermos sino más bien una mirada sensibilizada por terrenos, espacios, objetos, naturaleza, vivencias, o por la propia imagen; es decir, son una serie de instantáneas que al igual que todo arte representativo no dicen nada por sí solas sino sólo a través

de la sensibilidad de quien las capta –fotógrafos– y de las miradas que las observan –espectadores.

Hay que tener en cuenta que los medios técnicos utilizados son escasos, y que se presentan recaídas durante el año en cada uno de los talleristas, que los afecta de manera distinta. A pesar de ello, hay una continuidad y una búsqueda por medio de la fotografía de dar un testimonio sobre la vida que transcurre. Estas fotografías son un modo de expresar esta realidad particular, que como otras, es muchas veces, recalcitrante e inaccesible. La posibilidad que brinda la fotografía como técnica y expresión, permite, por un lado, re-significar lo percibido y, por otro lado, ampliar la visión reducida y estigmatizada que podemos llegar a tener con respecto a la “locura” pues en definitiva, nos encontramos frente a sujetos agentes no pasivos, que (re)presentan la realidad a través de su mirada y dejan rastro sobre la percepción del mundo que compartimos.

Bibliografía

AMICO, L., *La institucionalización de la locura. La intervención del Trabajo Social en alternativas de atención*, Espacio, Bs. As, 2005.

ANGENOT, Marc, “El Discurso Social: problemática de conjunto”, en 1889. *Un état du discours social*, Le Preambule, Montreal. Traducción de la Cátedra de Semiótica, Escuela de Ciencias de la Información, Mineo, 1989.

BARTHES, Roland, *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2003.

BARTHES, Roland, “Retórica de la imagen”, en *La Semiología*, Comunicaciones N° 4., Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1976.

BARTHES, Roland, “El mensaje Fotográfico”, en *La Semiología*, Comunicaciones N°4, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1976.

BURIJOVICH, Jacinta, NAIDES, Eduardo y SCARPONETTI, Patricia, *La rehabilitación a través de la creatividad y el trabajo grupal*, Córdoba. Edición de autores con subsidio de la Secretaria de Ciencia y Tecnología del Gobierno de Córdoba, 1995.

DALMASSO, María Teresa, “Del conociendo de la realidad material” en DALMASO, M. y BORJA, A. (Comp.), *El discurso social argentino. 1. Memoria: 70/90*, Topografía, Córdoba, 1999.

FIJMAN, Jacobo, *Poesía Completa*, Del Dock, Buenos Aires, 2005.

FILINICH, María Isabel, “El sujeto de la enunciación” en *Enunciación*, Eudeba, Buenos Aires, 2001.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, Buenos Aires, 2005.

HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, duodécima reimpresión, México, 2005.

JOLY, Martin, *La imagen fija*, La Marca, Buenos Aires, 2003.

KANDINSKY, Vasíli, *Sobre lo espiritual en la obra de arte*, Andrómeda, Buenos Aires, 2006.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de Teoría Narrativa*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1998.

TRIQUELL, Ximena, “Programa de Producción Participativa en Fotografía y Video”, inédito, 2007.

VERÓN, Eliseo, “La semiosis social” en MONFORTE Toledo (Ed.), *El discurso político*, UNAM y Nueva Visión, México, 1980.

VERÓN, Eliseo, “Espacios Públicos en Imágenes. De la imagen semiológica a las discursividades”, Gedisa, Barcelona, 1997.

ZITO LEMA, Vicente, *Conversaciones con Enrique Pichón Riviere sobre el arte y la locura*, Cinco, Buenos Aires, 2004.

Yo en la Escuela

IMÁGENES DESDE UN CENMA CORDOBÉS

Diego A. Moreiras¹

En una sociedad donde los intercambios, estrictamente establecidos por convenciones institucionalizadas, se producen bajo la obsesión por el juicio de los otros, bajo la presión de la opinión –pronta a condenar en nombre de normas indiscutibles e indiscutidas–, y están siempre dominados por la preocupación de dar de sí la mejor imagen, la más conforme con el ideal de dignidad y de honor. ¿Cómo, en esas condiciones, la representación de la sociedad podría ser otra cosa que la representación de la sociedad en representación?

Pierre Bourdieu²

El presente trabajo pretende dar cuenta de las representaciones sobre la educación en general y sobre el propio proceso de escolarización en particular, que aparecen en imágenes producidas por jóvenes y adultos de sectores populares³. Asumimos para hacerlo las reflexiones

¹ Es Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba y Profesor en Primer y Segundo Ciclo de EGB (Maestro de Primaria) por la Escuela Normal Superior Dr. Agustín Garzón Agulla, de la ciudad de Córdoba. Actualmente, se desempeña como docente en la cátedra de Semiótica de la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba. Se encuentra redactando la Tesis de la Maestría en Investigación Educativa y cursando el Doctorado en Semiótica, ambos del Centro de Estudios Avanzados (UNC). Es becario de CONICET.

² BOURDIEU, P., *Un arte medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pág. 146-147.

³ El desarrollo de la relación entre estudiantes de CENMAs y sector(es) popular(es) es objeto de otro trabajo en curso. Baste mencionar que utilizamos el sintagma sectores populares como una definición teórica a la vez que política, que recupera y problematiza los planteos históricos que sobre dicho sintagma se han sedimentado. Cfr. MÍGUEZ, D. y SEMÁN, P. (comps.), *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*, Biblos, Buenos Aires, 2006; ALABARCÉS, P. y RODRÍGUEZ, M. (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

de Eliseo Verón sobre la Semiosis Social y las de Pierre Bourdieu sobre la práctica fotográfica.

Verón afirma que una teoría de los discursos sociales, que por cierto incluye el discurso fotográfico, reposa sobre dos consideraciones:

§ Toda producción de sentido es necesariamente social, esto es: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso signifiante, sin explicar sus condiciones sociales productivas;

§ Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macrosociológico)⁴.

A su vez, Pierre Bourdieu⁵ asume que la fotografía corriente, practicada por los sectores populares, tiene muy poco de actividad improvisada o espontánea. Bourdieu dirá que comprender adecuadamente una fotografía no es solamente recuperar las significaciones que *proclama*, es también descifrar el excedente de significación que *revela*, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase:

[...] cuando todo haría esperar que esta actividad sin tradiciones y sin exigencias pudiera abandonarse a la anarquía de la improvisación individual, resulta que nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica y las fotografías de aficionados: [...] todo parece obedecer a cánones implícitos que se imponen de forma general y que los aficionados iniciados o los estetas perciben como tales, aunque sólo sea para denunciarlos, por su falta de gusto o torpeza técnica. [...] la mayor parte de la sociedad podría ser desterrada del universo de la cultura legítima, sin que se la excluyera del universo de la estética⁶.

En este marco, analizaremos productos de una práctica social como es la fotografía, en su dimensión signifiante, vinculando estos productos con sus condiciones de producción, para dar cuenta de lo que *proclaman* y *develan* en tanto materias signifiantes insertas en procesos de semiosis.

⁴ VERÓN, E., *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1993, pág. 125.

⁵ BOURDIEU, P., *Un arte medio*, Op. Cit.

⁶ *Ibidem*, pág. 45.

De las imágenes de lo real

Para el siguiente trabajo asumimos que lo real no existe por fuera de la red que permite hacer inteligible este real. Los discursos que ponemos en circulación no son un agregado a lo real, a modo de una superestructura construida sobre aquello que es de otro orden y lo configura, lo determina; los discursos, en tanto prácticas sociales, son tan materiales como otras prácticas, configuran a la vez que nos permiten acceder a lo social.

Todas las prácticas ponen en circulación diferentes representaciones de lo real (una dimensión significativa, en términos de Raymond Williams) que pueden ser leídas como *discurso* y que disputan credibilidad. Por lo tanto, estas representaciones luchan por imponerse como la construcción del “real” de lo social, buscan imponerse como *la* representación legítima en torno a lo real. Evidentemente, también las imágenes producidas en el taller. “Cada fotografía es, en realidad, un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad”⁷.

Entendemos por lo tanto que las representaciones son el conjunto de sentidos posibles que existen para una materia significativa particular, en este caso las fotografías, o los efectos producidos por un discurso, efectos que siempre son analizados en recepción o, en otros términos, en reconocimiento.⁸

Este es el modo en que trabajaremos de aquí en adelante con las imágenes producidas en el marco del taller con alumnas y alumnos de un Centro de Estudios de Nivel Medio para Adultos (CENMA) cordobés.

De las alumnas y los alumnos

Las imágenes que constituyen el corpus de la presente investigación fueron realizadas por alumnas y alumnos de un Centro Educativo

⁷ BERGER, J., *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pág. 16.

⁸ Para un desarrollo pormenorizado de esta discusión, ver MOREIRAS, D., “De prácticas y representaciones. Notas para investigación(es) de la cultura”, *Revista Perspectivas de la Comunicación*, Vol. 2, N° 1. Julio 2009, Publicación digital: <http://www.perspectivasdelacomunicacion.cl>. Última consulta: febrero de 2011.

(CE) de Nivel Medio de Adultos de la ciudad de Córdoba, en la provincia de Córdoba.

El CE en cuestión se encuentra en un barrio de la ciudad capital, a unas 40 cuadras del centro de la ciudad. Las/os alumnas/os de la experiencia son parte del primer año de los tres obligatorios que conforman la modalidad de adultos para el nivel medio en la provincia. La institución lleva funcionando tan sólo tres años, de los cuales el 2009 fue el segundo. El CE depende de la Dirección de Educación de la Provincia, en su modalidad adultos, y no tiene autonomía administrativa: depende de la dirección y administración de un CENMA del centro de la ciudad. Funciona como una extensión áulica de dicho CENMA y está ubicado en un barrio que también es un Anexo.

De la experiencia

La experiencia fue realizada durante cinco horas cátedra distribuidas en dos jornadas escolares habituales y dentro del centro educativo, según una modalidad de taller. Las actividades fueron coordinadas por Agustina Triquell, fotógrafa y comunicadora social y por mí mismo, docente de Lengua de ese primer año. Las actividades desarrolladas fueron incorporadas dentro de la planificación de la asignatura, como una evaluación curricular no formal. Los objetivos de la actividad así como las tareas propuestas fueron coordinados entre la fotógrafa y el docente.

La experiencia comenzó con un recorrido oral breve por la historia de la fotografía y los usos sociales de la misma en la actualidad, mirando fotografías profesionales publicadas en libros de fotografía. Se comentaron brevemente aspectos técnicos de las imágenes, pero sobre todo se profundizó en los usos sociales de cada una y las sensaciones generadas, como así también sobre los motivos de estas.

Tras esta primera actividad, se propuso *describir con imágenes* la relación de las alumnas y los alumnos con sus propios procesos de escolarización, atendiendo a tres aspectos, formulados como ejes orientadores:

§ *Yo en la escuela*

§ *Lo que más me gusta*

§ *Lo que menos me gusta*

Una vez entregados los ejes orientadores al grupo clase, se conformaron los equipos de trabajo. Se les sugirió antes de comenzar que reflexionaran acerca de qué era lo que querían representar en cada uno de los ejes, y quiénes realizarían las imágenes, así como quiénes serían los que aparecerían en las mismas, si fuera necesario.⁹

No hubo más restricciones que las planteadas por la consigna de trabajo por un lado, y las derivadas de la institución dentro de la cual se realizó la actividad, esto es, la escolar, por el otro. En general, para la modalidad adultos, las/os estudiantes pueden abandonar el centro en cualquier momento, si previamente firman un retiro ellas/os mismas/os. Para la actividad, sugerimos no abandonar el centro, a menos que fuera necesario para realizar las imágenes. Durante los recreos se hace uso de las galerías y sobre todo del hall de ingreso de la escuela, ya que está prohibido fumar (por una reglamentación provincial que es cumplida sin cuestionamientos) dentro de la institución. Por lo tanto, el momento del taller habilitó también el uso de ese espacio tan habitual para ellas y ellos: el del ingreso al centro.

En general, la actividad fue realizada por todas y todos, sin inconvenientes. En esa instancia del taller no resultó problemática la utilización del lenguaje fotográfico en particular, con un objetivo “descriptivo” y hasta se logró la “construcción” de escenas para ser fotografiadas.

La última instancia de la experiencia consistió en la puesta en común de las imágenes logradas, la discusión sobre las intenciones con las que se realizó cada una y el “producto final” obtenido. Esta fue la instancia de reflexión sobre el lenguaje visual en concreto, sobre sus posibilidades, sus límites, posibles lecturas, sensaciones y motivos.

En total fueron producidas 67 imágenes, de las que se utilizaron solo 25 en la puesta en común, debido al costo de impresión de las fotografías. La puesta en común tuvo una duración de dos horas cátedra completas, en las que recorrimos la serie de imágenes, guiados tan sólo por momentos por el docente y la fotógrafa, contraponiendo unas imágenes a otras y buscando establecer ideas fuertes en el trabajo

⁹ De las tres cámaras utilizadas, dos eran cámaras digitales “familiares”, como las utilizadas generalmente en el ámbito hogareño. Estas cámaras no plantearon mayores dificultades dado que en general eran conocidas por las alumnas y los alumnos. La tercera cámara era una réflex profesional, que por momentos planteaba algunos desafíos. En estos momentos, la fotógrafa intervenía para solucionarlos. Hubo además una cuarta cámara que fue utilizada por su dueña: una de las alumnas. Ella la tenía en su bolso y la utilizó para realizar sus propias fotos, seis en total.

con el lenguaje visual. La reflexión teórica de Eliseo Verón, así como la propuesta teórico-metodológica de Algirdas J. Greimás, que más adelante ampliaremos, fueron clave en este momento del proceso.

De las fotografías

Como ya hemos dicho, fueron producidas un total de 67 fotografías, total que incluye las seis tomadas con la cámara de una de las alumnas.

Existe una multiplicidad de criterios posibles para clasificar y “ordenar” las fotografías del corpus. Uno, el más evidente quizá, es recuperar los ejes propuestos para la actividad. En términos de Eliseo Verón, asumimos que esta clasificación corresponde a la instancia de producción y, por lo tanto, encuentra a su vez, todos sus condicionamientos (en sus gramáticas): aquellos que determinan, limitan los “objetos” a fotografiar (límites en el *tema* de las imágenes), pero también los condicionamientos de la institución dentro de la cual se realiza el taller y que es a la vez la institución que busca ser retratada: la institución escolar. De acuerdo a lo anterior, asumimos que éste fuera el criterio de análisis y de presentación de las conclusiones con el que trabajaremos a lo largo de esta investigación.

No obstante, durante el proceso de análisis fueron construidas otras clasificaciones, atendiendo a nuevos criterios, ya no desde la instancia de producción, sino desde la instancia de reconocimiento, esto es, a partir de la lectura del contenido de las imágenes. Retomamos a tal fin los planteos teórico-metodológicos de análisis del discurso de Algirdas J. Greimas y más tangencialmente, los del análisis de discurso audiovisual de Javier Marzal Felici.

De acuerdo a los ejes del taller:

Dentro del eje *Yo en la escuela* encontramos 21 imágenes.

Dentro del eje *Lo que más me gusta* encontramos 19.

Dentro del eje *Lo que menos me gusta* encontramos 15.

Además de éstas, encontramos 12 imágenes que, de acuerdo a lo surgido en la puesta en común, no pertenecen a ninguna de las categorías anteriores. Las nombraremos como *Otras* y retratan los momentos de preparación de las fotos, de descanso, tomando mate, consultando sobre dudas o charlando a la espera de la cámara.

Podemos asumir, sin embargo, otros criterios. En el cruce entre los anteriores y estos que desarrollaremos a continuación, iremos explicando la propuesta metodológica del trabajo, que antes mencionábamos.

§ De acuerdo al espacio representado:

Una opción diferente para clasificar las fotografías a la hora de su lectura (reconocimiento) tiene en cuenta aquello que se “muestra” en las mismas, es decir, su contenido. De este modo, podemos afirmar que hay fotos tomadas dentro del aula, otras en los pasillos, en la sala del coordinador, entrando o saliendo de algún espacio, en el hall de entrada a la escuela, en otros espacios o aulas, fuera de la escuela o desde adentro “mirando” hacia fuera.

“En el aula” es la categoría que más fotos incluye, sumando casi la mitad del total: 31 imágenes. Las restantes se dividen de manera proporcional entre las otras categorías: “en el hall de entrada” es la que más fotos reúne de éstas, nueve en total; ocho imágenes representan el “afuera” o miran “hacia afuera”, seis describen “otros espacios”, seis “el pasillo”, cuatro la “entrada/salida” de la institución y tres representan escenas con el coordinador.

§ De acuerdo a la presencia o no de personas:

De acuerdo a este eje, aparecen numerosas fotos con personas (56). En este grupo encontramos veinte fotos en las que al menos una persona de las que aparecen en el cuadro mira directamente a la cámara. Hay treinta fotos en las que nadie mira a la cámara ni a quien saca la foto. Entre éstas, encontramos las que fueron expresamente “construidas” para la actividad, sobre todo para el eje *Yo en la escuela* y el resto pertenecen a la categoría de “Otras” (como dijimos antes, retratan los momentos de preparación de las fotos, o el descanso, tomando mate, etc.). Hay además otro grupo posible dentro de las Fotos con personas: son las fotos en las que alguien mira no directamente a cámara, sino apenas hacia alguno de sus costados, indicando allí la presencia de quien toma la fotografía. Este grupo son seis imágenes y en todas ellas se está preparando la “escena” para tomar la imagen que quedará como la “verdadera”. Hay incluso algunas fuera de foco. Pertenecen en distintas proporciones a las categorías de *Lo que más me gusta* (tres), *Yo en la escuela* (dos) y *Otras* (una).

Las fotos que no retratan personas son solo 8. En este caso, todas las imágenes salvo una, corresponden al eje *Lo que menos me gusta*. La excepción es una foto que representa el cielo. Las otras son de espacios que no gustan justamente porque están vacíos mientras los/las estudiantes están en la escuela (comedor, otras aulas) o espacios a los que no tienen acceso (laboratorio, biblioteca).

Finalmente, las fotos que muestran “partes” de personas son 3. Estas tres fotos están dentro del grupo *Lo que menos me gusta*. Corresponden a la suciedad que tiene al aula cuando las/los estudiantes llegan y a una asignatura que no agrada. En los tres casos, aparecen manos y/o pies, y son imágenes “construidas”.

§ De acuerdo a la cantidad de personas:

Si el criterio a utilizar fuera el de la cantidad de personas que aparecen en cada imagen, podríamos afirmar, en primer lugar, que en los cuatro ejes que corresponden a la actividad propuesta, hay similar cantidad de fotos con ninguna o una persona que con dos o más. En el eje *Lo que menos me gusta*, predominan, como dijimos, aquellas que representan espacios vacíos. En el eje “otras”, en el grupo de fotos con dos o más personas, en todas las imágenes hay cinco o más personas.

Llama la atención, que ninguna del total de las imágenes muestra a muchas/os alumnas/os sentadas/os en sus mesas, mirando hacia el pizarrón, escuchando, leyendo o escribiendo. Las imágenes que lo hacen, siempre son de una, dos o hasta tres personas, incluyendo a veces al docente. Esta idea de la “clase” como grupo general, no aparece en ninguna de las imágenes.

§ De acuerdo a consideraciones de foco:

Las fotos con problemas de foco son 13 (en este grupo, hay algo dentro del cuadro que aparece en foco, pero nunca es lo central en términos de composición). Las fotos fuera de foco son 7 (en este caso no hay nada en estas imágenes que aparezca enfocado). Las fotos en foco son la mayoría: 47. En este caso, el foco coincide con lo central siguiendo los criterios clásicos de composición en fotografía.

Si bien este criterio está fundado en la técnica fotográfica, y por lo tanto, es de un orden distinto a los que hemos estado trabajando hasta aquí, es también una categorización posible. No implica un juicio de valor acerca de las fotografías ni de las/os fotógrafas/os necesariamen-

te, si bien durante la puesta en común, estas imágenes fueron evitadas o criticadas.

§ De acuerdo a consideraciones de ángulo:

En la mayor parte de las imágenes el ángulo de inclinación de la cámara al tomar la imagen coincide con la línea del horizonte (55). Asumimos que todas estas imágenes son las que mejor se adecuan a la voluntad de “registro de lo real” que la fotografía expresa, según Bourdieu. Por lo tanto, todas asumen la altura de la mirada humana como la altura del “ojo” de la cámara y tan sólo cinco tienen inclinaciones ligeramente zenitales o nadir (la foto del cielo, las imágenes del piso sucio de las aulas y unas de grupos de personas alrededor de la mesa del docente).

§ De acuerdo a su “espontaneidad” o “premeditación”:

Un último criterio que podríamos enunciar corresponde al análisis acerca de la “premeditación” al momento de realizar la fotografía o su “naturalidad”. Lo hemos denominado hasta aquí como fotos “construidas” o fotos “espontáneas”. Ciertamente es un criterio mucho más vago que los anteriores, y que necesita conocer las condiciones de producción de las imágenes. Por esta vaguedad hemos decidido no dividir el corpus de manera estricta (como hemos hecho con los otros criterios) siguiendo estos parámetros. Aún así, consideramos que resulta muy interesante como clave de lectura de las imágenes y ha resultado sumamente importante al momento de realizar el encuentro de puesta en común entre la fotógrafa, el docente y las/os estudiantes. Podemos decir que encontramos fotos “construidas” en todos los grupos de imágenes que hemos mencionado hasta aquí, si bien en menor proporción en el eje *Otras* que en el resto. Esto es esperable, dado que ese eje reúne imágenes que no pudieron ser clasificadas en ninguno de los otros tres ejes, y por lo tanto, no sorprende que sean “espontáneas”.

Es conveniente aclarar en este punto que cuando hablamos de imágenes “construidas”, nos referimos a aquellas imágenes para las cuales quien tomaba la foto y a veces sus compañeros, tenían que hacer algo en “la escena”. Desde pedirle a alguien que haga algo, o colgar un afiche en el pizarrón para simular una exposición oral, hasta sacar papeles del tacho de basura para desparramarlos por el piso para “mostrar como encontramos el aula cuando llegamos”.

Si atendemos a la consigna original y a los objetivos del taller, este eje resulta central, ya que da cuenta de la capacidad de las/os estudiantes de describir con imágenes aquello que solicitábamos: lo que les gusta, lo que menos les gusta y a ellas/os mismas/os en la escuela.

John Berger lo plantea de este modo:

En la fotografía no se da transformación alguna. Sólo hay decisión; sólo hay enfoque. Ese mensaje mínimo que encierran las fotografías podría ser menos simple de lo que pensábamos al principio. En lugar de ser: *He decidido que merece la pena registrar lo que estoy viendo*, ahora podríamos decodificarlo como: *Se puede valorar el grado en el que creo que merece la pena ver esto mediante lo que voluntariamente no muestro porque ya está contenido en lo que muestro.*¹⁰

Los criterios de clasificación que hemos presentado, elaborados de acuerdo a la instancia de reconocimiento, como decíamos más arriba, consideran aspectos tales como: el espacio retratado, la presencia o no de personajes, la cantidad de personajes presentes, cuestiones de foco y de ángulo en las imágenes y la “espontaneidad” o “naturalidad” de las mismas. En función de los objetivos de este texto, queremos resaltar algunos aspectos “descriptivos” de las imágenes analizadas, entre los más relevantes.

Ninguna de las imágenes propone un grupo-clase realizando ningún tipo de actividad, sino que por el contrario siempre aparecen personajes solos o en pequeños grupos de trabajo. Pueden ser identificados como estudiantes, en tanto están leyendo, escribiendo, dando orales, o tan sólo ubicados en un espacio que (casi) inequívocamente es una escuela (bancos dobles, en fila, puertas con ventanas, etc.).

En general, hay una preponderancia de mujeres sobre hombres y de espacios cerrados frente a espacios abiertos (de estos últimos, todas las imágenes menos una corresponden al hall de ingreso a la institución). Hay unos pocos niños representados, que sabemos asisten acompañando a sus madres.¹¹ En muchas imágenes en el interior del aula, se ven teléfonos celulares y termos, con mates y algo para comer, pero nunca alguien fumando. Esto ocurre sólo en el hall de ingreso.

En la mayoría de las imágenes encontramos personas representadas. Las fotografías sin personas corresponden en su mayoría al eje

¹⁰ BERGER, J., *Sobre las propiedades...*, Op. Cit., pág. 15. El resaltado es del autor.

¹¹ Es importante señalar que la legislación escolar, aún en el caso de Educación de Adultos, no contempla la presencia de niñas/os en estas aulas.

Lo que menos me gusta y muestran espacios cerrados a los que las/os estudiantes no tienen acceso (Biblioteca, Laboratorio) o aulas vacías.

De la legibilidad de las imágenes

(En la lectura popular) La fotografía, lejos de ser percibida como significándose a sí misma y nada más, es siempre interrogada como signo de algo que ella no es. La legibilidad de la imagen lo es también de su intención (o de su función), y el juicio estético que suscita es tanto más favorable cuanto más total sea la adecuación expresiva del significante al significado.

Pierre Bourdieu¹²

Lo que la actividad propuesta en la forma del taller generó son fotos del cotidiano, de lo de todos los días, pero no de cualquier modo. A partir de la actividad propuesta, entendemos que las/os participantes buscaron abandonar una *singularidad individual*, en aras de mostrar una imagen común a todas/os de sus procesos de escolarización, esto es, un común denominador que “*adquiere la pureza casi coqueta de un monumento fúnebre fielmente visitado*”¹³.

Al igual que en la fotografía de familia, también en estas imágenes se produce una relación sacralizante entre el objeto (ser alumna/o, el aula, dar oral, tomar notas, hablar en el aula) y la/el fotógrafa/o, que busca la exaltación del objeto *a la vez* que la de sí misma/o. En otras palabras, quienes oficiaron de fotógrafas/os propiciaron en el encuentro entre las personas y la institución, una solemnización recíproca¹⁴ entre alumna/o y escuela, de la que ellas/os mismas/os resultan “beneficiadas/os”.

En tanto las fotos nos son “familiares”, lo representado nos parece cercano, conocido, evoca rostros, espacios o momentos memorables, que pueden ser “traídos a nuestra memoria”. Pero en el resto de las imágenes que se nos presentan en el día a día, esperamos encontrar, ya no rostros familiares, sino la representación de un papel social, un rol, un personaje con una función claramente simbolizada. Esta “proximidad” de las imágenes a algo reconocible, es lo que permite la legibilidad de lo que estamos mirando. En este sentido, se acerca a lo

¹² BOURDIEU, P., *Un arte medio*, Op. Cit., pág. 159

¹³ Ibidem, pág. 69.

¹⁴ Ibidem, pág. 77.

que Greimás analiza como rol temático y nos permite analizarlo en términos de representación, tal y como decíamos al comienzo.

En algunas fotografías, encontramos esta representación de papeles sociales: la de alumnos/as leyendo, alumnos/as dando un oral, alumnas/os levantando la mano para realizar una consulta, una persona (docente) escribiendo en el pizarrón, una persona detrás de un escritorio (coordinador) recibiendo consultas. Cualquiera de estas imágenes puede ser fácilmente leída en esta clave, porque está tomada respetando normas de *legibilidad*, a la manera de un género (discursivo). Los condicionamientos impuestos por la gramática de producción son fácilmente reconocibles aquí: el espacio predispone nuestra mirada a “leer” en las imágenes una escuela, y cuando vemos alguien parado delante de un pizarrón, al lado de un afiche escrito pegado en él, o alguien sentado en bancos dobles, delante de una carpeta y con la mano levantada mirando fuera de cuadro, parece evidente que estamos frente a sujetos de un hacer específico: estudiantes en una escuela.

Lo particular de estas imágenes, y es lo que estas/os alumnas/os ponen en escena, es, de manera general, que estos sujetos presentes en una institución educativa son adultos y no niños. Con seguridad, de tratarse de niños, la “lectura” de las imágenes sería más directa y lineal: “se trata de una escuela”. En la coexistencia en el cuadro de jóvenes y adultos asumiendo con naturalidad los roles de alumnos/as encontramos cierta distinción. Y esta situación en ningún momento cuestiona la legibilidad de las imágenes.

De todas las imágenes producidas, hay algunas que no son legibles (en el sentido que planteábamos más arriba) de manera evidente y “automática”, ya que no son fácilmente identificables¹⁵. En la distinción entre fotografías “construidas” y “espontáneas”, lo que poníamos en evidencia es la producción de imágenes que se prestaban equívocamente a *un* simbolismo narrativo (imágenes espontáneas de personas reunidas sin más) pero que sostenían como mínimo elementos comunes que seguían garantizando su legibilidad: el espacio de la escuela (el aula, el pasillo) es uno de los más importantes.

¹⁵ Lejos de plantearlo en términos negativos, en relación a los objetivos planteados para este taller, consideramos que este reconocimiento de la instancia representacional “no lograda”, resultó un aprendizaje para las/os alumnas/os ya que puso de manifiesto el proceso de reflexión que fue necesario, en relación a la producción del discurso fotográfico por parte de iniciados y/o no profesionales, para llegar a esas conclusiones.

Frente a la actividad propuesta, casi por unanimidad las alumnas decidieron asumir que debían producir imágenes desde el rol de fotógrafas. Una de ellas, sin embargo, decidió, en sus fotos, estar delante de la cámara y no detrás de ella. Silvia construyó todas sus imágenes pidiendo que sus compañeras la fotografiasen a ella, en diferentes espacios y situaciones. De todas sus fotos, sólo hay dos en las que no mira a la cámara: Una es la imagen de una carpeta vista de frente y desde arriba, en la que se observan unas manos sosteniendo una lapicera (se trata de una toma “subjetiva”). Para lograrla, pidió prestada una carpeta a una compañera “prolija”, pidió ayuda con el encuadre y el foco, y cuando estuvo lista, llamó a alguien para que disparase. La otra imagen en la que no mira a cámara está tomada en la oficina del coordinador: en ella aparecen ambos dialogando, representados en un plano general, de costado en la imagen. En sus otras imágenes, Silvia siempre aparece en cuadro: entrando a la escuela, saliendo del aula levantando una carpeta a modo de saludo a la cámara, delante del pizarrón, al lado de compañeras con hojas en las manos, apuntando con un lápiz a un afiche colgado en el pizarrón (mirando a la cámara), en la entrada a la institución, dialogando con compañeras (mirando a la cámara).

En las fotos de Silvia (y también en otras) aparece claramente una voluntad de construir una “pose”¹⁶: estas imágenes manifiestan la voluntad y la preocupación de rectificar la actitud y no dejarse sorprender “espontáneamente”, esto es, “construir” una imagen que sea lo más “natural” posible. En este punto, entra en juego algo más que la mera representación de una situación ya que como dice Bourdieu, posar es respetarse y exigir respeto. En este caso, respetarse como alumna y exigir el respeto que ese papel social amerita: exigirlo a quien mira las imágenes, por eso la mirada a cámara constante, pero también exigirselo a quienes pertenecen a su entorno social y por supuesto, también exigirselo a sus compañeras/os, con quienes compartiría esta “voluntad de pose”.

En este sentido, lo “natural” es un ideal cultural que hay que crear antes de poder fijarlo: “naturalidad” de las representaciones en estas imágenes, pero plagadas de convenciones sociales que quedan *devela-*

¹⁶ Al hablar de pose de ningún modo buscamos cuestionar o sugerir que estas actitudes son ilegítimas, falsas o poco genuinas. Asumimos el término en relación con la *exis* corporal que se presenta en las fotos.

das en el análisis. De ahí, la relevancia de la dedicación puesta en las imágenes “construidas”, pero también en las otras:

Ni la fotografía tomada por sorpresa, realización de la estética de lo natural, deja de obedecer a modelos culturales: el ideal sigue siendo ese “natural” que se quiere lograr y que debe aparecer¹⁷.

A modo de cierre

Las significaciones que participan de la esfera de la legitimidad tienen en común el articularse según un tipo de sistematicidad particular, elaborado e inculcado por la escuela, institución específicamente encargada de transmitir, gracias a una organización metódica del aprendizaje y del ejercicio, conocimientos sistematizados y jerarquizados.

*Pierre Bourdieu*¹⁸

Lo que encontramos en las imágenes producidas en el taller, es una doble sistematización y jerarquización que la escuela realiza: la legitimación en el entorno social de los sujetos que regresan a ella para ser otra vez alumnas/os, pero sólo si es tal y como la escuela “lo exige”, es decir, también sistematización y jerarquización de *un modo* de ser alumnas/os, que a su vez ellas/os disputan y reformulan. Lo vemos sobre todo en las imágenes del eje *Otras*.

Mediante una práctica tan estructurada como lo es, según Bourdieu, sacar fotografías, quizá aún más, en los sectores populares, estas/os alumnas/os construyeron imágenes sobre su proceso de escolarización, resultando, por momentos, representaciones del acto de aprender/enseñar tan estructuradas como la práctica fotográfica en sí y en otros momentos, representaciones que realmente ponen en escena que sus procesos de escolarización incluyen elementos radicalmente distintos a los de otros niveles y modalidades, los que no pueden ser desatendidos. Entre otros, la necesidad de apropiarse del espacio escolar más exhaustivamente que otras modalidades del sistema educativo (representando en las fotografías a sus hijos o termos y algo para comer, para hacer una “merienda” en el aula), incluso cuando esos espacios están vedados (laboratorio, biblioteca, patio), y la necesidad de que los espacios a los que acceden efectivamente, estén en condiciones

¹⁷ BOURDIEU, P., *Un arte medio*, Op. Cit., pág. 143.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 163.

de uso aceptables (aulas limpias al ingresar) y cumplan con las reglas mínimas que (ellos asumen que) esos espacios deben tener (prácticas de lectura y escritura sentados en una silla ante una carpeta, evaluaciones orales frente al grupo, participaciones orales solicitando turno de habla al levantar la mano, etc.).

En relación a los espacios vedados cabe realizar una breve digresión: durante la puesta en común con la que finalizó el taller, estos espacios cerrados aparecían como objetos de reclamos efectivamente canalizados a las autoridades correspondientes pero sin haber recibido una respuesta hasta entonces. En el uso de los espacios de la institución escolar, desde la biblioteca o el laboratorio, hasta el acceso a tecnología para visionado de películas, estas/os alumnas/os no sólo no tienen los mismos derechos que “los del secundario de la tarde” (que muchas veces reúne a sus propias/os hijas/os), sino que tampoco se les reconoce el hecho de ser adultos (y las responsabilidades que esto implicaría) para poder acceder a ellos.

En un nivel más general, la selección que la escuela realiza –históricamente– en relación a los contenidos, que (re)crea la legitimidad cultural de estos conocimientos, también es válida para otras prácticas escolares presentes en las imágenes, como las *exis* corporales de estas/os alumnas/os o sus usos del espacio y los objetos contenidos en él. La (re)creación en las imágenes *revela* la importancia que la educación tiene para estos sectores en general y la deuda (admitida o no, reconocida explícitamente o no) que significa no haber concluido antes el nivel medio.

En definitiva, un constante reconocimiento de normas y comportamientos a cumplir, porque “el espacio así lo pide”, imbricado con una voluntad y un poder de “usar” ese espacio de modos diferenciados en relación con otras modalidades del sistema educativo, y amparado en un marco de legitimidad cultural que muta en legitimidad social porque a través de la puesta en escena de determinada “pose”, jerarquiza, otorga un *papel social* que tiene efectos propios y que se juega por fuera de las imágenes e incluso por fuera de la misma escuela: ser alumna/o.

Assumiendo que en lo analizado hasta aquí hay una fuerte presencia de la modalización del *deber* y del *poder*, resulta necesario preguntarse qué ocurre con el *querer* y el *saber*. Podemos afirmar como hipótesis de futuros trabajos que el *querer* (voluntad de concluir el nivel medio,

por ejemplo) está presente en las prácticas del *deber* (ser alumnas/os de un modo específico, realizar determinadas prácticas que se asocian con lo escolar, entre otras) de estas/os alumnas/os. ¿Qué ocurre entonces con (las representaciones sobre) el *saber*? He aquí, quizá, uno de los interrogantes centrales para quiénes se proponen (nos proponemos) analizar los procesos de escolarización de los sectores populares.

Bibliografía

BERGER, John, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

GREIMAS, Algirdas Julien y COURTES, Joseph, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.

MARZAL FELICI, Javier, *Cómo se lee una fotografía*, Cátedra, Madrid, 2007.

VERÓN, Eliseo, “La Semiosis social”, en MONTEFORTE TOLEDO, M. (ed.), *El discurso político*, UNAM y Nueva Visión, México, 1980.

VERÓN, Eliseo, *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

WILLIAMS, Raymond, *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*, Paidós Comunicaciones, España, 1981.

Miradas ubicuas

REPERTORIOS VISUALES, IDENTIDADES JUVENILES, PERIFERIAS.
REFLEXIONES A PARTIR DE LA EXPERIENCIA FOTOGRÁFICA EN EL
IPEM 320

Agustina Triquell¹

*Las imágenes son pantallas cargadas de sentido
que se interponen entre nosotros y el mundo*

Vilém Flusser

Hubo un tiempo de la palabra. La voz, el grito y el silencio eran los principales significantes de la vida política y cultural de los pueblos. Los reclamos por la palabra, por ser escuchados, daban forma a la resistencia ante el poder.

Hoy vivimos en un mundo en el que el estatuto de la visualidad configura repertorios sociales, prácticas culturales y posibilidades políticas. La imagen constituye como nunca antes la materia de la trama social: la imagen es representación, verdad, engaño, escenificación de lo distante pero siempre, prueba de existencia. Por eso, queremos ser vistos. Sabemos que la imagen posee un poder performativo: no sólo habla sino que nos vuelve presentes. Los poderes regulan y configuran repertorios visuales. Establecen lo que debe ser visto, y desde aquellos los modos que deben llevarse adelante los rituales de la vida en co-

¹ Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba y Fotógrafa por la Escuela Argentina de Fotografía. Escribe sobre fotografía y trabaja en su obra personal. Su trabajo ha sido exhibido de manera individual y colectiva en diversas ciudades del país. Ha coordinado experiencias de taller en diversos ámbitos. Actualmente cursa el Doctorado en Ciencias Sociales en el Instituto de Desarrollo Económico y Social – Universidad Nacional de General Sarmiento. Es además becaria del CONICET.

munidad (y en privacidad). De alguna manera, lo visible configura el universo de lo posible.

También vivimos en un mundo en el que la mitad de la población se encuentra por debajo de los 25 años de edad. Si bien los modos de ser joven varían en cada latitud, los jóvenes en Latinoamérica conforman una masa de población dinámica, cuyos imaginarios, representaciones y construcciones poseen un fuerte protagonismo en la vida de las ciudades.

Las identidades juveniles sólo son entendibles desde su historicidad, cobran sentido en contextos sociales específicos –son *situacionales*– y en los procesos de interacción con otros ámbitos sociales –son *relacionales*.

A la vez, la presencia misma de los medios transforma las prácticas sociales en las sociedades postindustriales, por lo que se debe atender a las particularidades de cada uno de estos procesos. Al respecto Verón advierte:

La mediatización opera a través de diversos mecanismos según los sectores de la práctica social que interese, y produce en cada sector distintas consecuencias. Dicho de otro modo: una sociedad mediatizada es más compleja que las que le han precedido².

Y agrega:

En cada práctica discursiva, la mediatización ha implicado la incorporación progresiva de nuevos registros significativos. [...] Influyó primero sobre la escritura, con la prensa masiva (en el orden de lo simbólico, en la terminología de Peirce); a continuación se fue haciendo cargo del universo figurativo de la representación, con la fotografía y el cine (el orden de lo icónico, siempre según Peirce), y finalmente se apoderó del registro del contacto, en forma parcial con la radio y luego en forma plena mediante la televisión para el público en general (el orden de lo indicial peirciano)³.

Los modos en que los jóvenes se apropian, resignifican, consumen y reproducen los productos de la industria cultural –y técnica– deben ser considerados así en cada contexto particular, aunque esto no impide que puedan encontrarse similitudes entre diversos procesos.

² VERÓN, E., “Interfaces. Sobre la democracia audiovisual avanzada”, *El nuevo espacio público*, Gedisa, Barcelona, 1992, pág. 124.

³ *Ibidem*, pág. 125.

Los márgenes

El IPEM⁴ 320 “Jorge Cafrune” es un espacio marginal. Se ubica a las afueras de la ciudad, por fuera de su perímetro, a quince kilómetros del centro cívico. Es una escuela a la que concurren jóvenes de una villa de emergencia y dos barrios de urbanizaciones de plan social: “Ciudad de mis sueños” y Barrio Parque Ituzaingó Anexo. De estas últimas, el primero es un asentamiento reciente, el segundo se habilitó a mediados de los años noventa.

En la Ciudad de Córdoba, como en muchas otras, los márgenes se encuentran polarizados. De la circunvalación de la ciudad hacia afuera, se encuentran los barrios más carenciados junto a las urbanizaciones cerradas donde residen las capas medias altas y altas de la ciudad.

Los márgenes no suelen ser parte de los repertorios visuales hegemónicos. Los sectores medios altos protegen su imagen, su visibilidad es percibida como una amenaza. Los sistemas de vigilancia buscan detectar y evitar el ingreso de cualquier elemento ajeno, que es consolidado peligroso.

En el otro extremo, se encuentran las ciudades-barrio: planes de vivienda para erradicar los asentamientos precarios del centro de la ciudad. Las ciudades barrio proponen brindar a sus habitantes todos los servicios, con la idea de evitar las movilizaciones de la periferia al centro. Poseen un dispensario médico, escuelas de los tres niveles y una comisaría. El servicio de transporte al centro es irregular, con una frecuencia no menor de cuarenta minutos entre uno y otro.

Estos barrios están conformados por una población heterogénea, diversidad que se reproduce y manifiesta en la escuela. A esto se agrega el hecho que los chicos de “Ciudad de Mis Sueños” recientemente y los de Parque Ituzaingó Anexo en los noventas, han sufrido una transformación identitaria importante al haber sido trasladados. Mudarse de la villa al barrio implica un fuerte cambio, no sólo en las relaciones entre miembros de la comunidad y las solidaridades que entre ellos se tejen sino también en el imaginario del resto de los ciudadanos y, fundamentalmente, en la propia representación.

La erradicación de una villa implica una modificación en los modos de relación e intercambio social, en especial en los jóvenes que configuran sus identidades a partir de imágenes de sí mismos que le

⁴ La sigla IPEM corresponde a Instituto Provincial de Educación Media.

devuelven otros jóvenes y adultos. La escuela al reunir a chicos provenientes de diversos barrios de estas características se constituye en un campo de choque entre diferentes construcciones identitarias asentadas en lo barrial. En este marco, los talleres⁵ que se llevaron a cabo en el IPEM 320 durante los años 2007 y 2008 tuvieron por objetivo habilitar un espacio para repensar la propia identidad a partir de la producción fotográfica, poniendo el acento en las posibilidades de reconocer una identidad colectiva, común a la escuela, más allá de las particularidades de los barrios que en ella confluyen.

Los talleres fotográficos en el IPEM 320

“Las imágenes realmente subversivas son aquellas que ya no se contentan con representar las cosas sino que ponen en duda el estatus de la imagen y la naturaleza de la representación. Son estas imágenes las que tienen la capacidad de hacernos comprender el funcionamiento del mundo de las imágenes.”

Joan Fontcuberta

La posibilidad de volver visibles los márgenes funda una forma estratégica de intervención política en las ciudades contemporáneas. Mediante la creación de repertorios visuales alternativos a los dominantes, se propone poner en escena, realidades que aparecen invisibilizadas desde los núcleos de poder.

Trabajando en la escuela –y en consiguiente redefiniendo el rol tradicional de esta institución, a partir de abrir nuevos espacios de circulación de las imágenes dentro de la misma– el taller propuso reflexionar en torno a la memoria y la identidad de los barrios de los jóvenes participantes: Ciudad de mis Sueños, Parque Ituzaingó Anexo y Villa 25 de mayo. A través de la puesta en común de experiencias y vivencias compartidas, el proyecto intentó generar, desde la práctica fotográfica, un espacio de diálogo e integración entre los participantes provenientes de diversos barrios y en diversos niveles de cursado.

Comparto aquí algunos apuntes y conclusiones extraídas de la bitácora de trabajo y de lo que esta experiencia me permitió reflexionar.

⁵ La experiencia a la que me refiero es el resultado del proyecto “*Mirarse mirar: el trabajo en torno a la identidad desde la producción fotográfica*” financiado por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba durante el año 2008 y por la Agencia Córdoba Cultura durante el año 2007.

Son sólo pistas que desde el trabajo en el campo van configurando cierto panorama, bocetando un mapa –que evidentemente siempre guarda distancia con su territorio– sobre ciertos modos de mirar y estar en el mundo.

Imagen y culturas cotidianas

Los modos en que las culturas juveniles se relacionan con las técnicas fotográficas se inscribe en una relación más amplia con la cultura visual. La tendencia tanto desde el universo técnico como desde el simbólico, inserta la visualidad y la producción de imágenes en la trama de lo cotidiano⁶.

Las imágenes que los jóvenes generan alimentan la iconósfera⁷, tanto cuando son conservadas en los dispositivos de captura como cuando son puestas en circulación en Internet, en plataformas del tipo fotolog, facebook o flickr. En esta iconósfera no sólo se exponen diferentes sentidos, sobre la vida, el mundo y la sociedad –sumados aquellos que se desprenden de los mismos como género, etnia, juventud y ciudadanía– sino que además éstos son objeto de disputa a partir de su representación gráfica.

Deconstruir los mecanismos que producen los discursos hegemónicos, haciendo una arqueología de los elementos que los conforman, permite volver consciente un alfabeto tácito para producir imágenes, alfabeto que todos conocemos pero que al no ser explícito pasa como natural. No se trata de una “batalla contra el mercado” sino de volver conscientes y sensibles al potencial productivo de subjetividad que las tecnologías poseen al margen del mercado, proponiendo lógicas alternativas, como el movimiento de cultura libre y GNU nos han enseñado.

⁶ En noviembre de 2000, Sharp y la compañía J-phone lanzaron al mercado el primer teléfono móvil con cámara. Se estima que en la actualidad, el 40% de los teléfonos celulares poseen una. De los quince participantes del taller, al menos siete poseían en ese momento –propios o de familiares directos- dispositivos digitales de captura de imagen en sus teléfonos celulares.

⁷ Quizás en este punto me alejo un poco de la experiencia concreta, ya que si bien los participantes poseían dispositivos para generar imágenes fotográficas y videos, la práctica de subirlas a Internet no era corriente. El espacio del taller habilitó –con las limitaciones técnicas que la escuela poseía- generar intercambios en distintas plataformas.

En el caso de los jóvenes participantes de esta experiencia, los relatos visuales a los que acceden desde el consumo poseen un carácter fragmentario y dinámico que requiere de otros discursos para generar sentidos. Así, la cultura visual de los jóvenes se alimenta de producciones televisivas, de imaginarios del pop nacional y del cuarteto cordobés, de la publicidad y de la moda.

La imagen fotográfica –gracias a su fuerza icónica e indicial– permitió en esta experiencia que los jóvenes volvieran conscientes saberes que ya poseían, con el fin de generar relatos sobre las historias comunitarias de su medio y/o recuperar voces y visiones que hasta entonces estaban excluidas de la circulación discursiva.

La técnica para mirar el mundo

El acceso a las tecnologías no implica un mero contacto con una cámara fotográfica sino la apropiación de sus posibilidades para fundar espacios de socialización y construcción colectiva del conocimiento.

Por ello, nuestra inserción en la nueva mundanidad técnica no puede ser pensada como un automatismo de adaptación socialmente inevitable sino más bien como un proceso densamente cargado de ambigüedades, de avances y retrocesos, un complejo conjunto de filtros y membranas (Manzini) que regulan selectivamente la multiplicidad de interacciones entre los viejos y los nuevos modos de habitar el mundo⁸.

Experiencias como las del taller se proponen facilitar el acceso a la producción de imágenes con el objetivo de generar un universo de relatos visuales que pongan en circulación otras miradas y que frente a los repertorios visuales hegemónicos de representación de la diferencia –la visión peligrosamente estereotipada de la etnia, la clase y el género– den cuenta de nuevos modos contemporáneos de ser y estar en el mundo.

Al trabajar con discursos visuales, la técnica se presenta como la mediación necesaria para su elaboración. La técnica aquí es el vehículo posibilitador de discursos que buscan dar cuenta de los intereses, preocupaciones y miradas de los jóvenes participantes. Pero tampoco la pensamos como un mero instrumento: su apropiación –y concienti-

⁸ MARTÍN-BARBERO, J., *América Latina, otras visiones desde la cultura*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2005, pág. 26.

zación sobre su dominio– implica un modo de relación con el mundo. En este sentido, implica el acceso a un nuevo modo de producción de conocimiento.

El desafío de la experiencia fotográfica consiste en rescatar el conocimiento propio de los sujetos a partir de sus experiencias como receptores, en el sentido de permitir elaborar discursos desde el re-conocimiento de un capital previo, que no posee espacios de capitalización dentro de la educación formal. De esta forma, pensamos las diversas prácticas realizativas de los sujetos como parte de un entramado social más complejo, atendiendo a las posibilidades del dispositivo a partir de los usos específicos que los participantes deseen brindarle.

Debemos a Walter Benjamin el alertar acerca de las posibilidades mismas de los dispositivos –en este caso la fotografía– disparadas por el nacimiento de la técnica, no en sí misma, sino como posibilitadora del surgimiento de una nueva sensibilidad, apropiada por parte de las masas que tienden al acercamiento con los bienes culturales, dando origen a este nuevo *sensorium*.

Se trataría entonces, más que de arte o de técnica, del modo como se producen las transformaciones en la experiencia y no sólo en la estética: “*Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades, el modo y manera de su percepción sensorial*”⁹.

En esta clave, podemos entender cómo el acercar estas tecnologías a los sectores socioeconómicamente más vulnerables puede generar nuevos modos de interpretación y representación del mundo. El conocer cierta técnica implica controlar ciertos dominios de la vida social. Acceder a o reelaborar ciertos saberes otorga a los sujetos grados mayores de libertad, en el sentido de volver conscientes ciertos mecanismos de funcionamiento del mundo social.

Como sucede en muchas de las prácticas mediadas por un dispositivo tecnológico, la fotografía determina desde sus posibilidades técnicas –materiales– los modos de abordar la práctica; y al ser justamente la técnica una mediación, es ese paso inevitable que condiciona y a su vez posibilita la producción simbólica.

⁹ BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos*, Vol. I, p.24 en MARTÍN-BARBERO, J., *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003, pág. 64.

En esta línea, la imagen adquiere un estatuto particular, ya que posee un alto grado de especificidad –nos habla de un referente en particular– y de generalidad a la vez –posee un grado de ambigüedad mayor que el lenguaje escrito–. En esta ambigüedad funda posibilidades interpretativas diversas, habla de contextos particulares desde la universalidad del mundo representado. Es el texto escrito lo que delimita y acompaña la imagen, acotando su significado a una intensión comunicacional específica.

Sabemos que el estatuto de la imagen es real, remite a condiciones específicas de tiempo y espacio, pero a su vez estas condiciones pueden ser replicables y reproducibles en otros contextos. La iconófera contemporánea puede parecernos repetitiva en este sentido, sin embargo, la particularidad que posee cada imagen cobra valor para la experiencia de los sujetos representados y sus comunidades más o menos inmediatas.

Es en esta percepción del mundo –como relación primaria constituyente– en donde la fotografía adquiere un estatuto específico, se independiza de su referente y hace de la experiencia perceptiva un acontecimiento diferente: la fotografía del mundo es una fotografía *en el mundo*, habla de él pero a su vez habla de sí misma, de los modos de construir una imagen y ponerla en circulación.

La experiencia desde la escuela

A partir de lo señalado arriba, la experiencia fotográfica del IPEM 320 se propuso en primera instancia deconstruir el mecanismo técnico de producción de imágenes, desde el dispositivo fotográfico más básico de la cámara oscura¹⁰, como analogía del funcionamiento del ojo humano. Esta introducción permitió despojar a lo fotográfico de las sofisticaciones impuestas desde el discurso del marketing de la novedad, para pensar esencialmente los mecanismos básicos que dan origen a este lenguaje. No era ya fundamental tener una cámara digital profesional, era posible trabajar con las herramientas básicas disponibles¹¹.

¹⁰ Una de las primeras actividades del taller consistió en la confección de cámaras estenopeicas, elaboradas con cajas de cartón pintadas de negro, que permitieron generar las primeras imágenes producidas por los integrantes.

¹¹ El taller contaba con una cámara digital y varias cámaras analógicas, a las que se sumaron los teléfonos celulares de los participantes y otras cámaras pertenecientes

La incorporación de tecnologías de producción de imágenes en dispositivos de uso cotidiano –en particular la telefonía celular– da lugar a la producción y circulación de saberes sin-lugar-propio¹² que deben convivir con aquellos instalados desde el espacio formal de la escuela, en los cuales la escritura sigue teniendo un lugar protagónico. La lógica de las imágenes es diferente, sus relatos poseen un mayor grado de ambigüedad, su modo de abordar el mundo es más complejo que la literalidad del lenguaje escrito.

La desvalorización¹³ de la escuela como espacio de aprendizaje se encuentra en gran medida asociada a la incapacidad de esta institución de reconocer e incorporar estos saberes¹⁴. A la vez, los procesos de descentramiento y destemporalización del saber, expanden los modos tradicionales de transmisión del conocimiento, habilitando un espacio de producción creativa en una multiplicidad de soportes que desbordan el eje del libro. En este sentido, los saberes que la escuela transmite deben convivir con estos otros producidos por un entorno tecno comunicativo más amplio en el cual se encuentra inmersa.

Este era entonces, el mayor desafío del taller: desde la lógica de la educación no formal –participación optativa, horizontalidad con el coordinador, con horario en contraturno, sin calificación– generar una continuidad en la dinámica de trabajo, en la que los talleristas participaran de la construcción colectiva de un saber específico. Dadas las condiciones de la escuela ya mencionadas, el taller tenía como propósito la reflexión sobre, el reconocimiento y la configuración de una identidad colectiva escolar y barrial, que permitiera a la comunidad escolar –alumnos y profesores, pero también padres y vecinos de los barrios involucrados– reconocerse en la mirada de los chicos. De allí la importancia de la exhibición pública de la producción del taller.

a sus familias (analogicas y digitales basicas) lo que permitió mayor fluidez en la dinamica de trabajo.

¹² MARTÍN-BARBERO, J., *América Latina, otras...*, Op. Cit.

¹³ En el caso particular del IPPEM 320, la mayor preocupación de docentes y directivos tiene que ver con los altos niveles de deserción escolar. Por ello, el espacio del taller se propuso para los últimos años -el ciclo de especialización- con el fin de estimular su permanencia en la escuela.

¹⁴ Estos saberes, sí son reconocidos desde ciertos programas del gobierno pero la implementación concreta de estos se ve muchas veces dificultada por la dinámica propia de las instituciones.

A través del espacio

La representación del espacio del barrio, como espacio físico habitado, con una serie de memorias personales, sociales y políticas, fue una de las temáticas abordadas con mayor interés y mayor continuidad a lo largo del tiempo. Siendo la marginalidad espacial uno de los condicionantes que los jóvenes perciben que más los afectan –tanto para la inserción en el mundo laboral en particular, como para otras dinámicas de la vida social en general– se planteó fuertemente el interés por representar las cualidades del barrio no desde la estigmatización sino desde sus fortalezas, sobre todo, la amplitud de los espacios y las posibilidades de contacto con la naturaleza.

No obstante, en las fotografías, la mayoría de las imágenes son elaboradas con cierta distancia en la mirada, abordan los espacios desde el afuera y en pocas ocasiones la cámara ingresa a los interiores. En el caso de la representación de la escuela, aparece el aula, como un espacio amplio y desordenado, con una composición descuidada. El interior de las viviendas particulares aparece inhabitado. Sólo se representan los espacios. En algunos casos, aparecen los niños, o retratos de algunos de los miembros de la familia.

Las historias que aparecen en las imágenes exponen diversas relaciones con distintas esferas de lo íntimo, lo privado y lo público. El espacio íntimo aparece descrito de manera directa, sin sujetos que lo habitan, mientras que el espacio privado es el lugar por excelencia para poner en escena el relato de lo propio. El espacio público elegido para ser fotografiado es principalmente la escuela, en especial el patio y el ingreso.

La distancia de la cámara para la representación del espacio se presenta como un recurso que busca dar cuenta de su totalidad y de los marcos que la contienen. Las vistas exteriores de las casas buscan ponerlas en contexto, rescatando la amplitud de los terrenos, la disponibilidad de espacio¹⁵.

Veamos un ejemplo. En esta imagen, se observa una vista exterior de la casa de María¹⁶, que vive en “el 25”. Si bien la mayoría de la gente

¹⁵ Este es justamente el valor que se busca resaltar: la marginalidad espacial posee innumerables desventajas, sin embargo, su contracara es el contacto con amplios espacios verdes, con “el campo”, que para quienes habitan la ciudad desde su centro son menos accesibles.

¹⁶ Los nombres de los chicos han sido modificados para proteger su privacidad. La fotografía es publicada con su consentimiento.



habla de la “Villa 25 de mayo”, los alumnos se refieren al barrio como “el 25”, y muchas de las imágenes producidas buscan dar cuenta de su disposición no como villa sino como *barrio*, o incluso como “campo”, buscando destacar siempre la amplia espacialidad de los jardines y la existencia de calles para acceder a la vivienda.

La experiencia del taller posibilitó nuevos modos de transitar y habitar los espacios de cada barrio: que los habitantes de uno caminaran atentamente por el del compañero, que se guiaran mutuamente por sus vecindarios, mostrando sus lugares preferidos, sus bares, sus plazas. El barrio configura un espacio de pertenencia, la posibilidad de recorrerlo de modo visualmente consciente, permite producir un conocimiento sobre la disposición de lo social totalmente nuevo, que a su vez se propone subvertir las lógicas de diferenciación y segmentación dominantes sobre las que se fundan las rivalidades.

A modo de cierre

“La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza”

Giorgio Agamben¹⁷

¹⁷ AGAMBEN, G., *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos aires.

A partir de la experiencia esbozada, puede apreciarse de qué manera espacios como el del taller de fotografía del IPEM constituyen terrenos fértiles para poner en circulación otras miradas, diferentes a aquellas que interpelan a los jóvenes desde los medios de comunicación.

En el caso particular de este taller, esta apertura pone en crisis la separación de los espacios, generando una imagen ubicua, que circula y representa tanto el dominio privado e íntimo como el espacio público.

La producción de sentidos alternativos a los discursos hegemónicos aparece en sutiles maneras de construir la visión sobre la realidad inmediata, que a su vez da cuenta de consideraciones más generales sobre los mecanismos de construcción discursiva, que afectan tanto a los contenidos como a los modos de producción. El lenguaje fotográfico brinda en estos contextos toda una serie de elementos que facilitan la apropiación de la producción de sentido.

Una última aclaración, quizás innecesaria: la importancia de trabajar sobre la dimensión de la representación no implica como se pensaba en algún momento trabajar sobre lo superestructural. Por el contrario, se trata de la trama misma constitutiva del tejido social, sobre la que se fundan tanto las condiciones materiales como simbólicas que inciden en la vida de los sujetos.

La posibilidad de plasmar la propia mirada sobre el mundo implica conocerlo, volverlo manejable, y por lo tanto, reconocer cierto poder sobre el mismo. Poder no como imposición, como valor cuantificable, sino como posibilidad de acción, gracias a la desnaturalización de los discursos dominantes y la puesta en valor de la propia palabra. Volver visibles los márgenes, desde una mirada performativa y productiva de los sujetos, puede mostrar la vulnerabilidad del poder, poner en crisis su monopolio discursivo, habilitando espacios alternativos de construcción de ciudadanía. Son estas visualidades las que configuran de manera colectiva nuestro mundo, un mundo en el que es necesario dar cabida a una multiplicidad de miradas, a una multiplicidad de mundos posibles.

Bibliografía

AGAMBEM, Giorgio, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós Comunicación 23, Buenos Aires, 1989.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Buenos Aires, 1995.

BORDENAVE y CARVALHO, *Planificación y comunicación*, Don Bosco, Buenos Aires, 1978.

BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Fábula Tusquets, Barcelona, 1999.

FREIRE, Paulo, *Pedagogía del oprimido: ¿Comunicación o Extensión?*, Siglo XXI, México, 1996.

LISTER, Martin, *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Paidós Ibérica.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la Cultura*, FCE, Chile, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003.

PRIETO CASTILLO, Daniel, *Comunicación y educación*, 1ra edición 1985, Ciespal, Buenos Aires, 1997.

ROBIROSA, Mario, “Turbulencia y Planificación Social”, Siglo XXI, México, 1990.

TAGG, John, “El peso de la representación”, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

VALENZUELA ARCE, José Manuel, “Juventudes Latinoamericanas” en Martín-Barbero, Jesús et al: *América Latina, otras visiones desde la cultura*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2005.

VERÓN, Eliseo, “Interfaces. Sobre la democracia audiovisual avanzada” en *El nuevo espacio público*. Gedisa, Barcelona, 1992.

VERÓN, Eliseo, “Discurso, poder, poder del discurso”, en *Anais do primeiro Colóquio de Semiótica*, Loyola e Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Noviembre de 1978, pág. 85-97.

VERÓN, Eliseo, “La semiosis social”, en MONFORTE TOLEDO (ed.) *El discurso político*, Nueva Visión, México, 1980.

Publicidad, política y audiovisual

LA REPRESENTACIÓN DEL ELECTORADO EN LOS SPOTS DE
CAMPAÑA A PRESIDENTE ARGENTINA (1983-1999)

Laura Andrea Abratte¹

En este artículo, nos proponemos analizar la construcción de la figura de los votantes en las campañas electorales a presidente en Argentina. Tomamos para ello un corpus compuesto por publicidades televisivas difundidas en las campañas para elecciones presidenciales desde 1983 hasta 1999 de los candidatos que posteriormente resultaron electos: Raúl Alfonsín, Carlos Menem y Fernando De La Rúa. Esta última condición no implica atribuir el éxito electoral a la eficacia del discurso publicitario pero sí reconocerle a este un cierto grado de aceptabilidad en el marco de la disputa por imponer sentidos dentro de la semiosis.

Tomamos como límite, las elecciones de 1999 dado que posteriormente el marco legal referido tanto a la duración como al costo de las publicidades proselitistas se ve modificado. Asimismo, con la renuncia del presidente De La Rúa, el escenario social en donde se inscribe el discurso político cambia significativamente. En síntesis, el período que abarcan los spots que analizamos y en el cual fueron producidos, está constituido por diferentes contextos pero bajo un mismo marco legal y, por lo tanto, éstos debieron seguir los mismos requisitos y condicionamientos estipulados por ley para su realización.

Nos preguntamos entonces ¿cuáles son las representaciones sociales del electorado que se configuran en estas publicidades de campaña?

¹ Es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Se encuentra cursando el doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba y es becaria de CONICET.

Y ¿qué cambios se observan de una campaña a otra en la construcción de esta figura?

De 1983 a 2001: Contexto en el cual se inscriben las campañas

Con el inicio del período post dictatorial, comienza en nuestro país la reinstauración del régimen democrático y de sus instituciones, y consiguientemente, la construcción de una nueva relación entre la clase política y la sociedad civil, suspendida por el gobierno de facto.

En 1983, la gente llena la Plaza de Mayo para acompañar al candidato radical Raúl Alfonsín, el que resulta finalmente electo. Sin embargo, el gobierno alfonsinista termina antes de que el presidente electo pueda cumplir los seis años correspondientes a su mandato, en un período marcado por una hiperinflación descontrolada y un fuerte descontento social.

La promesa de estabilidad –económica y social– la traerá el candidato Carlos Saúl Menem. En las elecciones de 1989 el desenlace del gobierno alfonsinista es una difícil tarea a superar para el candidato Eduardo Angeloz. Por su parte, la campaña menemista recurre a la memoria emotiva del pueblo retomando la idea de los mítines peronistas y modernizándolos, en forma de cenas y encuentros. Uno de los slogans de campaña será “el peronismo vuelve a enamorar”. La figura de Perón y todo lo que ella evoca es fundamental en esta campaña.

Con el período menemista comienza un desmedido crecimiento de la mediatización política y de la imagen del presidente. La figura supera al partido. Entre los campos de golf y los eventos sociales, se privatizan todas las empresas nacionales, la tasa de desempleo aumenta y la flexibilización laboral se legaliza. Asimismo, se ampara la venta de los patrimonios nacionales y su libre explotación, así como la negociación de los glaciares, entre otras cosas. La imagen hasta entonces carismática del presidente, su amplia propaganda política antes y durante la campaña con un firme “Menem lo hizo”, inicia una nueva etapa del marketing político jamás explotada con tanta inversión económica: la propaganda de gestión durante el gobierno. Para entonces los recortes en educación y salud imponen un deterioro crítico en ambos sectores.

Sin embargo, en 1995 Carlos Menem es reelegido. La estabilidad de un peso igual a un dólar había destrozado a la industria interna, logrado el cierre de la mayoría de las fábricas nacionales y llevado a la casi total importación de productos manufacturados. La promesa, que aún resonaba en la esperanza nacional, de ser parte del “primer mundo” se caía a pedazos y el “progreso” prometido amenazaba directamente con hacer desaparecer la llamada “clase media”. Para fines del mandato menemista ya no alcanzaba el carisma y comenzaba el rechazo a la exposición mediática presidencial que solo respondía a la farándula del espectáculo mientras que las problemáticas sociales del país no se televisaban.

En 1999, un candidato tildado de “aburrido” y con un conocido pasado en el partido radical, formará parte de la “Alianza”. En un país que ya no tenía humor para chistes, el candidato radical hará uso de una imagen “seria” para lograr su elección a Presidente. No obstante, Fernando De la Rúa solo tuvo dos años de mandato efectivo.

En diciembre de 2001, la presidencia de De la Rúa concluye abruptamente con un estallido social expresado en saqueos a comercios, violencia urbana y sobre todo “cacerolazos” callejeros protagonizados por la clase media hasta ese momento mayormente silenciosa. La Plaza de Mayo es escenario de una fuerte represión. Estos sucesos precipitaron primero la renuncia del ministro de Economía, luego de todo el gabinete y finalmente del presidente Fernando de la Rúa, dos años antes de finalizar su mandato.

Se puede observar así, en el período de tiempo que va de 1983 al 2001, paralelamente al afianzamiento de las instituciones democráticas, un progresivo descreimiento en la clase política, el que culmina en diciembre de 2001 con un explícito “que se vayan todos”. Con este, la sociedad civil se reconoce ajena a la clase política.

De la plaza a la caravana

Alfonsín 1983

La campaña electoral del candidato radical Raúl Alfonsín estuvo a cargo del publicista David Ratto y sus colegas del círculo creativo. Algunas de las áreas en las cuales se dividió la campaña fueron: la política –a cargo del propio Alfonsín–, la coordinación –realizada por

Emilio Gibaja–, la conceptualización –por David Ratto– y recursos –a cargo de Germán López y Pablo Gowland–. Alfonsín grabó casi treinta spots y una veintena de mensajes que se emitieron por radio. Además, contó con un firme anclaje en los medios gráficos. Según afirma Alberto Borrini, varios spots recogieron pasajes de los mítines, reuniendo en un solo mensaje las dos vertientes principales de la comunicación electoral.

En este apartado, tomamos cuatro de los spots que integraron la campaña electoral de Raúl Alfonsín de 1983. Estos tienen una estructura similar: se inician con un fondo negro y una imagen de brumas que muestra un espacio irreal cerrado cargado disfóricamente por las voces y ruidos que se sobreimprimen a la imagen. Es un espacio vacío, sólo se escuchan voces, ante una placa negra con letras blancas que señala “más que una salida electoral, es una entrada a la vida”. A través de una puerta pasamos a otro espacio: en los dos primeros spots este es un espacio real abierto colectivo: la plaza de Mayo. En este espacio las voces colectivas cobran cuerpo. La multitud corea: *Alfonsín, Alfonsín*. Es un espacio lleno de personas en oposición al anterior (espacio vacío). La plaza se constituye así como lugar de reunión del pueblo. En los otros dos spots, el espacio de la plaza es reemplazado por el espacio íntimo de contacto directo con el candidato. El enunciador nos lleva de la oscuridad a la luz, para mostrarnos el cuerpo y para que escuchemos la voz del candidato.

En estos spots, los actores que refieren a la figura del electorado (el pueblo, la sociedad civil) se hallan representados oralmente en las voces anónimas (masculinas y femeninas que se escuchan al comienzo y que representan) representativas de diversos sectores de la sociedad: niño (llanto), empleador, trabajadores (representados en la voz colectiva del pueblo), ama de casa, estado represor (voz imperativa masculina: “se sienta y espera”). Estos actores configuran el presente representado. Por el contrario, las voces colectivas que corean “se va a acabar” configuran el futuro próximo. Con estas voces se anuncia un cambio. Pero, a diferencia de lo que ocurre en otros spots, este es propuesto y ejecutado por el actor colectivo –el pueblo– y no por el candidato. En este caso es el pueblo el que se constituye en sujeto de hacer. Al abrirse la puerta, las voces se hacen cuerpo en la multitud que llena la Plaza de Mayo y cuya bandera es la imagen del candidato radical.

El actor individual Alfonsín aparece en este punto en su voz (recitando un fragmento del preámbulo de la Constitución Argentina) y su cuerpo que se representa en las banderas y con los colores del partido radical. El cuerpo hecho bandera y la voz del candidato se apropian de otro discurso: la Constitución Nacional. De esta manera, se configura al candidato como bandera de la democracia, del pueblo argentino y como el deseo pasado hecho presente (después de que se abre la puerta el tiempo cambia de pasado a presente). Lo que antes se deseaba (“se va a acabar”) ahora es un hecho (“Ahora Alfonsín”).

El pueblo aparece como un actor colectivo cuya representación es el rostro del candidato. La plaza es el lugar de reunión del pueblo en donde expresa su voluntad. Las voces que describíamos anteriormente no representan personajes individualizados sino que son expresiones que se desprenden del cuerpo social y que funcionan como la conciencia del electorado argentino entre el pasado sufrido y el presente anhelado: “Ahora Alfonsín”.

Menem 1989

En 1989, el costo de las campañas fue el doble de las de 1983: 20 millones de dólares. La campaña menemista recurrió, en particular, a la noción de “media events”, acontecimientos periodísticos que obligaran a la prensa a cubrirlos. En relación a la publicidad audiovisual, la campaña tuvo dos ejes: la convocatoria y el humor. Es en los spots centrados en el primer eje, en los cuales se observan representaciones corporeizadas del electorado.

En una de las publicidades, podemos observar un espacio cero representado por la placa inicial que indica “Compañero Garantice la victoria” en letras blancas con fondo azul. Esta placa se corre hacia la izquierda y aparece un segundo espacio, esta vez, abierto, real, colectivo, por el que circulan los candidatos en un auto seguidos por una multitud que los acompaña. El hecho de que no posea un anclaje específico con algún escenario del país en particular remite a una triple función: en primer lugar, la multitud que sigue y rodea el vehículo desde donde los candidatos saludan permite la asimilación con cualquier ciudad de la Argentina; en segundo lugar, la marcha del vehículo y de la gente hacia adelante nos permite asimilar el movimiento en el espacio hacia el espacio real evocado: la cancha de River, mencio-

nada desde el espacio cero (placa con la cual termina la publicidad); finalmente, el desplazamiento de los actores en este espacio nos lleva a una construcción del andar de la multitud guiado por los candidatos Menem-Duhalde como el camino hacia la victoria de la nación, “a triunfar”: la multitud camina hacia el éxito y el camino lo marcan y guían los candidatos a presidente y vice.

Los únicos actores individualizados en las imágenes y nombrados en el spot son Menem y Duhalde. El rostro de Menem está además en todos los carteles que la multitud levanta acompañando la camioneta que los transporta. Se configuran así como sinónimos de triunfo y de victoria de la nación. La multitud asume el rostro del candidato a presidente y de esta manera lo identifica como guía de la misma.

Por su parte, la gente corea “se siente, se siente, Menem presidente”. La acción realizada por el personaje colectivo consiste en una reacción pasional pero referida a un hecho aún no consumado: “se siente Menem presidente”. Esta construcción si bien es habitual en los cánticos populares, posee un sentido contradictorio ya que es imposible “sentir” –esto es percibir a través de los sentidos o las sensaciones– un estado eventual futuro. El cántico propone así una certeza –Menem será presidente– y un hacer –sumarse al colectivo a través de la reacción pasional ante este hecho. Si el sentir es lo propio de la multitud (aspecto emocional), el aspecto racional corresponde a Menem. Las consignas expuestas por el locutor son: revolución productiva y liberación nacional.

Los planos que individualizan a personas dentro de la multitud, corresponden a dos imágenes: el adulto cargando a una niña y el bebé que es besado por el candidato a presidente. La primera identifica al mayor como seguidor del partido (los dedos de la mano en forma de V de victoria) y la niña con la vincha del partido integra a los niños dentro del camino propuesto. Asimismo, el bebé en manos del candidato construye una imagen de este como preocupado por los más pequeños, metonimia del futuro del país en manos de los candidatos. De este modo, el triunfo y el futuro del país se asimilan al triunfo de los candidatos en las elecciones presidenciales.

A diferencia de la campaña de Raúl Alfonsín en 1983, la multitud no va hacia la plaza a reunirse y expresarse, sino que sigue el camino que van marcando los candidatos. El electorado ya no se identifica en un espacio determinado ni se moviliza para reunirse allí. Por el

contrario, se representa al electorado en movimiento, siguiendo el camino trazado por Menem y Duhalde, y el objetivo o destino hacia el cual se encamina es aquel que ellos establecen. La voluntad del pueblo está en manos de estos representantes. De la plaza hemos pasado a la caravana.

La desaparición del sujeto movilizado: Menem 1995

En la campaña menemista para la reelección, la propuesta audiovisual aumentó considerablemente en relación a la de 1989. En ella se utilizaron diversos recursos: la ficción a partir de la construcción de pequeños relatos; la objetivación planteada a través de narradores externos a la diégesis y el testimonio a partir de metaenunciadores que funcionaban como testigo. En cada uno de estos, se pueden observar diversas representaciones del electorado, que tienen un factor común: ya no aparece un colectivo movilizado.

Spots ficcionales

En este caso, tomamos a nivel analítico, dos publicidades que apelan a la ficción como recurso central y que integraron la campaña electoral menemista.

En el primer spot, una abuela y una niña sostienen en un dormitorio una conversación íntima (dada por el espacio, la ausencia de otros personajes y el tono de la misma). A través de esta se evocan otros dos actores: la madre y el padre y las acciones que les competen: como referencias a su casamiento y a la casa en la cual vivían anteriormente. Se abarcan así tres generaciones: las que vivieron gobiernos anteriores (testigos: abuela), los que han sido beneficiarios de los cambios (madre y padre) y los que representan el futuro (niña).

En el segundo spot, los personajes principales (dos parejas) dialogan en un bar. El diálogo-debate entre los mismos es sobre la elección del candidato a presidente. Una de las parejas interpela al otro personaje masculino (“Sí pero no nos salgamos del tema. No puedo creer que todavía sigas dudando”) incitando a que se decida por quién votar. En este caso, la duda aparece como inaceptable en la medida en que la elección es del orden de la evidencia. Mediante este recurso se establece el voto a Menem en términos de deber-hacer, dado que la evidencia

postulada se basa en la constatación de acciones positivas del gobierno de Menem (estabilidad, plan económico, derogación del servicio militar obligatorio, créditos, reforma constitucional), en oposición a acciones o hechos atribuidos a gobiernos anteriores: “las remarcaciones”, “la hiper” (alude a la hiperinflación durante el período de Raúl Alfonsín), “la colimba”, “no había créditos”, “no había posibilidad de reelección”.

Resulta curioso que la reelección aparezca como logro del propio candidato al incorporarse dentro de “lo hecho”, como un valor positivo. Dado que las diferentes realizaciones del candidato se enumeran y se plantean de forma equivalente, como transformaciones positivas para los ciudadanos, la reelección aparece como una necesidad más de estos y no del candidato: la gente necesitaba que Menem fuera reelecto.

El presente se caracteriza positivamente en oposición a un pasado definido por el predominio de antivalores. Se marca una ruptura con el pasado y se propone una continuidad en los valores a partir de la proyección a futuro. Así, el candidato representa el presente y el futuro de los ciudadanos. Todos los valores positivos aparecen como consecuencia del hacer del actor Menem. Por el contrario, se resignifican y relativizan los valores negativos como el “efecto tequila” (“Imaginate esta crisis sin Menem, sin el plan económico”). La serie de acciones positivas enumeradas imponen, como dijimos, un deber hacer sobre la base de dar continuidad a éstas; pero a la vez se postula que el personaje está en deuda con el candidato: gracias a Menem pudo comprar su departamento, su hermano no tuvo que hacer la colimba, y puede vivir en un país con estabilidad económica.

En estos casos, el electorado se presenta en un plano individual y personal. No hay representación del pueblo ni de un colectivo movilizado. Se trata de individuos y su relación “cuasi personal” con un sujeto (candidato) agente de una serie de acciones positivas con el cual están en “deuda”. Este desplazamiento es posible –entre otras cosas– debido a que los parámetros que definen todas las representaciones giran en torno a un eje puramente económico e individual. Dentro de este esquema, el ciudadano argentino representado se configura como deudor: gozó de múltiples beneficios y ahora debe devolver lo recibido a partir de una acción, el voto. De este modo, el elector no aparece como un sujeto de derecho, no se requiere de su participación política más allá del voto, e incluso este es resignificado en términos de retribución y no de acción democrática.

La participación política del ciudadano: Ahora, club de fans

Uno de las publicidades de la campaña menemista de 1995 está compuesta solo por el jingle de campaña. En este spot se combinan espacios reales (un supermercado, campos, fábricas, casa familiar, Yaciretá, etc.) e irreales. Las imágenes de los candidatos se superimponen a los espacios reales. Así, se constituyen en referencias a la gestión menemista: obras, privatizaciones, reformas, industria.

Menem y Ruckauf aparecen como representantes del justicialismo y se igualan al triunfo. Los diferentes actores que se introducen (obreritos, estudiante, médico, maestra, ejecutivo, jóvenes, trabajadores del campo, mamá e hijo, almacenero, etc.) se manifiestan alegremente y/o levantando los brazos en gesto triunfal. Asumen, así, el triunfo del candidato como propio. En este caso, el electorado se representa en un único gesto: su adhesión al candidato, y a partir de su actividad económica en la sociedad.

La única imagen que reúne un grupo mayor de personas la constituyen jóvenes vestidos con camisetas que llevan inscriptos los nombres de los candidatos. Se los ve saltando alegremente. Esta representación se asocia más directamente a la de un grupo de fanáticos apoyando a un ídolo que a la de un ciudadano participando políticamente en adhesión al candidato. Resulta significativo que la única imagen que remite a un grupo de ciudadanos reunidos en una misma acción se configura a partir del fanatismo, el que se asocia más al aspecto emocional que racional.

Los testigos

Aquellos spots que apelan al recurso del testimonio, exponen en el rol de testigos a dos políticos: Eduardo Duhalde y Ramón (Palito) Ortega. De esta manera, se sitúa a estos dos políticos como garantes de verdad. Lo narrado por estos meta-enunciadores tiene como eje dar fe de la capacidad, talento y coraje político del candidato; el ciudadano queda prácticamente eliminado del relato.

Tampoco a nivel visual aparecen representaciones del electorado; solo del propio candidato: Menem. No se apela a ninguna configuración específica de los ciudadanos. Queda así desplazado el electorado

como testigo, lo que expone la escisión entre lo que se considera clase política y votantes.

La plaza vacía: De La Rúa 1999

Una de las campañas electorales más exitosas a nivel publicitario fue la protagonizada por Fernando De La Rúa. En el spot “Cien pasos”, partimos desde la oficina del candidato hasta traspasar la puerta del balcón del despacho, de fondo (con la plaza de por medio) se perfila la Casa Rosada. Como si pudiéramos ser cómplices de sus pensamientos, la voz en off del candidato nos narra sus anhelos.

Aquí, la plaza se plantea como la distancia del despacho del candidato de la Alianza al sillón de Rivadavia. Es un espacio vacío que se interpone entre el presente del candidato y el futuro anhelado del mismo. El vacío no es solo material sino también de significaciones. Ya no representa el lugar de reunión y expresión de la voluntad del pueblo. Es más, el pueblo mismo ha desaparecido, ahora somos ciudadanos cada uno dedicado a su propia actividad y concebidos tan individual como fragmentariamente. La representación de los electores se plasmará en las otras publicidades a partir de sus roles sociales.

En la publicidad titulada “Quiero ser”, se asimila el rol temático de presidente al de médico, empleador, maestro, padre (quien dé de comer), policía, juez (quien empuje a la cárcel). Acompañado por otros actores (trabajadores, médicos, maestro, bebé, anciana), el candidato asumirá el rol principal en cada área, ubicándose personalmente como agente responsable de la misma (“Voy a ser el empleador de cada argentino que quiera trabajar. Voy a ser el maestro de cada niño que va a ser educado. Seré el médico de cada argentino que deba ser sanado. Y daré de comer a cada chico que tenga hambre. Voy a ser un presidente en el que la gente pueda creer. Voy a ser el que empuje a la cárcel a cada delincuente, a cada corrupto. Voy a ser el presidente de una Argentina distinta. Voy a ser el presidente de un pueblo feliz. ¡Eso es lo que voy a ser!”).

Asimilando el rol del presidente a los diferentes roles sociales, el candidato se ubica no solo como destinador que hace-hacer sino como sujeto de hacer él mismo. De este modo, como presidente garantizará la imposición de los mandatos pero al mismo tiempo como sujeto

de hacer será quien ponga en conjunción al sujeto de estado “gente” con la justicia, la educación, etc. Con ello, se construye no sólo como garante de la salud, la educación, el trabajo, la seguridad y justicia de todos los que lo necesiten, sino como agente de las transformaciones propuestas. Los ciudadanos son reemplazados en su rol por la figura del candidato: él será el médico, el maestro, el policía, etc.

El eje central de las representaciones está focalizado en De La Rúa, ya que este protagoniza la mayoría de las publicidades. El electorado se configura en términos de carencia. Aparece el término “pueblo (“quiero un pueblo feliz”), pero no su representación bajo ninguna imagen.

Los spots “Dicen que soy aburrido”, “Quiero ser”, “Cien pasos”, “Presidente, De La Rúa” son protagonizados por el candidato.

La publicidad “Pablo” es la única que expone dos personajes (un matrimonio) con una niña que expresan su posicionamiento y argumentan el por qué votar a De La Rúa. Ambos padres comienzan hablando de espaldas a cámara. La principal oposición se instaura en el hoy entre “ellos” (el partido gobernante) y “nosotros” (Pablo y su esposa, Marisa). La espalda a cámara se mantiene cuando se habla de “ellos”, cuando refieren a “nosotros” lo hacen mirando a cámara. El futuro inmediato se establece el 24 de Octubre día de la votación electoral para elegir presidente. La dicotomía que se plantea es entre el ser y el parecer, y entre lo racional y lo irracional, calificado como “estúpido”: “Hola yo soy Pablo y salgo así porque debo tener cara de estúpido, sino, cómo se explica que después de 10 años de estar gobernando, nos vienen a decir que ahora ellos son el cambio. Esta es Marisa, mi mujer, otra estúpida. [...] Nos vieron cara de estúpidos, pero no somos estúpidos. Y el 24 de octubre vamos a volver a mirar hacia adelante en la Argentina, y decir juntos somos más los que queremos cambiar estas caras de tristeza, somos más los que queremos un país justo, somos más los que vamos a vivir mejor”.

En este caso, se retoma el discurso del otro: el partido justicialista, asociando al candidato opositor (Duhalde) y al gobierno menemista (diez años de gobierno) para plantear la falsedad de la palabra de “ellos”, a través de una serie de preguntas retóricas (“¿Y ahora ellos van a bajar los impuestos después de 10 años de subir los impuestos? ¿Y ahora ellos van a terminar con la corrupción después de 10 años de impunidad? ¿Ahora ellos nos van a dar trabajo después de 10 años de dejarnos en la calle? ¿Ahora ellos son el cambio?”). La palabra de

“ellos” es sinónimo de falsedad y se corresponde a los valores disfóricos del enunciado. El “cambio” propuesto refiere a un cambio de valores que requiere para hacerlo del cambio de partido político en el poder, pero a la vez propone un cambio discursivo: de la mentira a la verdad.

Aparece también un “nosotros” pero este no es representado sino referido en la expresión de Pablo. Resulta significativo que este “nosotros” esté restringido a un grupo (aunque mayoritario), de manera que se propone el valor “vivir mejor” sólo para una fracción de la sociedad (“somos más los que vamos a vivir mejor”), lo que implica que algunos van a “vivir peor”.

En la totalidad de la campaña, el pueblo aparece como sujeto de carencias y el candidato como el único dotado del poder-hacer. El ciudadano es completamente ajeno a cualquier vinculación con la política exceptuando el voto: no se moviliza, no reclama, no participa; solo padece, es la víctima. Corrupción, desempleo, tristeza, pobreza, son los enemigos de los ciudadanos que el candidato propone no solo combatir, sino eliminar. A todas las falencias y carencias enunciadas se propone la solución. El electorado ha encontrado su superhéroe que acuda a su auxilio. Su hacer es simplemente una elección: el voto.

A modo de conclusión

En los cortos publicitarios analizados puede observarse cómo se pasa de la noción de pueblo a la de individuos, de voluntades colectivas a personales, del pueblo como un todo a identificaciones por roles sociales. No obstante, esto no se produce de golpe ni tampoco como un proceso continuo. Las diversas representaciones del electorado se inscriben en diferentes condiciones de producción según cada momento. Cada una de ellas, vuelve posible distintas configuraciones como asimismo, diferentes reconocimientos.

A medida que avanzamos de una campaña a la siguiente, el electorado va adquiriendo menor participación en relación al proceso electoral y a la práctica política. La participación que en 1983 evocaba la Plaza de Mayo colmada de ciudadanos termina siendo reducida a la acción de votar. El elector es precisamente quién elige al candidato, y nada más.

Las “representaciones” del electorado en la práctica publicitaria hasta el 1999, se articulan como reconocimiento de una discursividad social para la cual sus “representantes” han dejado de serlo, si es que alguna vez lo han sido. Es más, ya no son concebidos en términos de “representación” del poder del pueblo, porque el pueblo ya no se halla representado, al menos en estas prácticas discursivas.

Bibliografía

AUMONT, Jacques y M. MARIE, *Análisis del Film*, Paidós, Buenos Aires, 1990.

BORRINI, Alberto, *Cómo se vende un candidato*, La crujía, Buenos Aires, 2005.

CASSETTI, Francesco, *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid, 1989.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Francesco, *¿Cómo analizar un film?*, Paidós, Buenos Aires, 1994.

CHARAUDEAU, Patrick, *Langage et discours. Eléments de semiolinguistique (théorie et pratique)*, Hachette, París. Traducido al español por la Cátedra de Semiótica General, Escuela de Ciencias de la Información, UNC, mimeo, 1982.

GAUDREAU, André y JOST, François, *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, (Traducido al español por Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión), Gredos, Madrid, 1982.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Hachette, Buenos Aires, 1986.

MOZEJKO, Danuta Teresa, *La manipulación en el relato indigenista*, Edicial, Buenos Aires, 1994.

SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo, *Perón o muerte: Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Legasa, Buenos Aires, 1985.

TRIQUELL, Ximena, “Algunas consideraciones sobre la enunciación cinematográfica” en *Cuadernillo de Apuntes, Semiótica Aplicada*, Escuela de Ciencias de la Información, UNC, 2003.

VERÓN, Eliseo, “Discurso, poder, poder del discurso”, en *Anais do primeiro Colóquio de Semiótica*, Loyola e Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Noviembre de 1978, Pág. 85-97, 1978.

VERON, Eliseo, “Está ahí lo veo, me habla” *Revista Comunicativa N° 38*, Traducción realizada por María Rosa del Coto *Enonciation et cinéma*, Seuil, París, 1983.

VERÓN, Eliseo, “Cuando leer es hacer: la enunciación en el discurso de la prensa escrita”, *Semiótica II*, Instituto de Investigaciones y Estudios Publicitarios, París. Pp. 33-56, 1984.

VERÓN, Eliseo, “El análisis del Contrato de Lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media”, en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, IREP, París, 1985.

VERON, Eliseo, “La palabra adversativa” en *El discurso político: Lenguaje y acontecimientos*, Hachette, Buenos Aires, 1987.

VERÓN, Eliseo, “Interfaces sobre la democracia audiovisual avanzada” en *El nuevo espacio público*, Gedisa, Barcelona. pág. 124-139, 1992.

VERON, Eliseo, *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona, 1993.

VERON, Eliseo, *Mediatización de la política*, Gedisa, Barcelona, 2002.

Bombita Rodríguez

POP Y PERONISMO, PARODIA Y PASTICHE

*A Néstor... Aguilera, no Kirchner
("se me va a romper el corazón si no lo digo")*

Candelaria de Olmos¹

En este trabajo quisiera ocuparme de la construcción de uno de los personajes de Diego Capusotto en *Peter Capusotto y sus videos*, programa humorístico que, desde el año 2007 y hasta la actualidad, se emite por TV Pública. El personaje en cuestión (lo que llamaríamos el sujeto del enunciado) es Bombita Rodríguez cuya primera aparición data del 5 de mayo de 2008 y, la última, del 23 de agosto de 2010.²

En lo que sigue quisiera abordar tres problemas: uno que concierne al enunciado y que demanda indagar cuáles son las estrategias narrativas que intervienen en la construcción del personaje y su biografía apócrifa; otro que atañe a la enunciación y pretende analizar las estrategias con arreglo a las cuales Capusotto y su guionista, Pedro Saborido, ensayarían una apropiación de la historia nacional que es habitual en sus videos y que aquí es apropiación de la discursividad de los '70, más específicamente, de la militancia peronista de izquierda de los '70. Un tercer y último problema –pero que es el que más me interesa– tiene que ver con las condiciones sociales de producción, de posibilidad

¹ Es Licenciada en Letras y Magíster en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como Profesora Adjunta de Semiótica y como Profesora Asistente de Teoría Literaria, ambas en la Escuela de Letras, de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Está realizando el doctorado en Letras en la misma universidad.

² En ese lapso se han emitido un total de trece episodios: diez entre mayo y noviembre de 2008 (sin contar un capítulo resumen que se emite el 4 de agosto de ese año); dos a lo largo de todo 2009 y uno en 2010. Como señalo más adelante, los episodios arrecian mientras se extiende el conflicto del gobierno con el campo.

o, si se quiere, de emergencia, de un producto cultural como éste, así como con sus posibles efectos de sentido.

Respecto de esto último, quisiera señalar que las preguntas que impulsaron las reflexiones que siguen tienen que ver con la presunta irreverencia de Bombita Rodríguez (y acaso del tipo de humor que producen Capusotto/Saborido). La primera de esas preguntas era si había realmente tal irreverencia. Y si la había: ¿qué estrategias contribuían a lograrla? ¿Hacia quién o qué iba dirigida? ¿Hacia los '70? ¿Y a qué de los '70: a la comedia cinematográfica y a la música pop de esa época o a la militancia política de las agrupaciones de izquierda que entonces pedían el regreso de Perón? ¿A ambas? ¿O acaso el gesto irreverente iba dirigido contra el mismo Perón y el peronismo que aparecían así ridiculizados? Y entonces, ¿por qué un gobierno peronista como el de Cristina Fernández se reservaba la difusión del programa en el canal del Estado?³ De alguna manera, fueron estos interrogantes los que orientaron mi lectura y me llevaron a señalar que la irreverencia tenía una cuota importante de burla pero una no menos importante de homenaje. Lo que sigue no es sino el camino, más o menos sinuoso, que me llevó a elaborar esa conjetura.

Historia del guerrillero que cautiva

Bombita Rodríguez es “el Palito Ortega Montonero”. Así lo presenta el propio Capusotto en tanto narrador metadieético. También la voz *over* de un narrador extradiegético que tiene a su cargo enmarcar, introducir y establecer la unión temporal entre las diferentes secuencias de un relato que se vale de las estrategias del documental biográfico clásico. Invariablemente, hay una contextualización de la época, una presentación del personaje y la narración de los episodios más

³ La reformulación de muchas de estas preguntas y de otras menos precisas y más tempranas ha sido posible gracias a las discusiones dentro del equipo de investigación el que aluden Ximena Triquell y Santiago Ruiz en la introducción a este libro. Sus observaciones junto con la de Sandra Savoni me han sido especialmente valiosas. Tanto como los aportes que Corina Ilardo me hiciera de cierta bibliografía que finalmente no usé y la ayuda técnica de Laura Abratte que sí aproveché para bajar los videos de Capusotto de internet y poder guardarlos en otros soportes. Como en otras ocasiones, este trabajo no hubiera sido posible sin la aguda mirada y no menos aguda palabra de Néstor Aguilera quien –también como en otras ocasiones– me ayudó a pensar, primero y a escribir, después.

relevantes de su vida artístico-pública y familiar-privada. Sin embargo, y ya desde una etiqueta semántica que convoca dos personajes referenciales⁴ inconciliables, lo convencional del género se ve horadado por lo atípico del biografiado. Lo dicho: Bombita Rodríguez es el cantante pop de la década del '70, pero también el militante montonero que entre 1971 y 1972, aguarda y prepara el regreso de Perón a la Argentina, por mandato del propio Perón. Semejante tarea, en la que empeña sus dotes de artista, le demanda combatir en varios frentes. Por un lado, a quienes se oponen al peronismo (los “gorilas”); por otro, a aquellos sectores que el ideario peronista rechaza (la burguesía, la oligarquía, el capitalismo, el imperialismo yanqui) –y que son, al mismo tiempo, enemigos de los intereses nacionales (“vendepatrias”)– y, finalmente, al peronismo ortodoxo.

La batalla ideológica contra estos sectores se lleva a cabo, todas las veces, a través de productos culturales –especialmente musicales, pero también cinematográficos– que aparecen entonces como fortísimos instrumentos de propaganda proselitista. Contra los gorilas y sus “gorilcópteros”, Bombita la emprende en *El agente 0017 de octubre*⁵, filme sobre el que vuelvo hacia el final de este trabajo. Contra la burguesía, la oligarquía y el imperialismo se despachará, por ejemplo, en el programa del Topo Giggio, a quien Bombita busca aleccionar con un tema que coquetea con el género de la canción infantil:

Del ratoncito Pérez /nunca nada esperé/ porque quiere obtener ganancias:// es un ratón burgués.// Al cuco que da miedo/ lo combate el peronismo/ porque el cuco es un agente/ del imperialismo.// Por eso no te olvides/ todo puede cambiar/ cuando llegue en un avión/ nuestro líder, el general. // Fusiles de caramelos/ para tomar el poder/ y hacer el hospital de niños/ en el Sheraton Hotel. (Episodio 4, 23/06/08)

⁴ Como se recordará, en la categoría de personajes referenciales, Philippe Hamon incluye a todos aquellos que “remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por una cultura, a roles, programas y empleos estereotipados”. Abarca a los personajes históricos, mitológicos, alegóricos y sociales (HAMON, P., “Para un estatuto semiológico del personaje”, en BARTHES, R. (et al.), *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, págs. 115-180. Traducción de Danuta Teresa Mozejko de Costa para la cátedra de Semiótica Literaria I de la Escuela de Letras, pág. 4).

⁵ “Bombita Rodríguez”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 23 de agosto de 2010. De aquí en adelante se indica, entre paréntesis y en el cuerpo del texto, solo el número de episodio y la fecha de emisión del mismo. Al final del trabajo, el lector encontrará un detalle de los episodios citados y de las direcciones de URL donde consultarlos.

Con el peronismo sindicalista, Bombita se enfrentará en *Montone-ros contra los burócratas sindicales del espacio*, un filme donde, junto a los “compañeros peronautas” de izquierda y montado en una nave espacial que es en realidad la unidad básica “Isabel sería soltera”, debe reemplazar la bandera yanqui que ondea en la luna, por la del justicialismo. El asunto es que Perón le ha encomendado la misma tarea a la rama femenina del partido y al sindicalismo. Así Bombita debe vérselas con las naves-bombo que rubricadas con la sigla de la Confederación General del Trabajo son piloteadas por un sector de los metalúrgicos: con ayuda de los lugares comunes del cine de ciencia ficción y aprovechando el haz de significantes que abre el campo semántico⁶ de la metalurgia, los sindicalistas en cuestión son aquí filas y filas de robots de lata que cantan la marcha peronista (Episodio 7, 29/09/08).

Solo muy ocasionalmente, Bombita buscará ser conciliador y promover la integración de los distintos sectores del peronismo, por caso, en *Orgasmo y justicialismo*, una película de Armando Bo, donde gracias a sus dotes de seductor, convence a una ardiente Isabel Sarli de las conveniencias del peronismo de izquierda (Episodio 9, 27/10/08). Pero, como vengo señalando, en la mayoría de los episodios, el artista deberá enfrentarse a gorilas, burgueses y peronistas de derecha, a los fines de instaurar la patria socialista. De ella será beneficiaria la clase obrera (sinécdoque del pueblo) y referentes, Mao Tse Tung, el Che Guevara, Fidel Castro, Lenin y un largo etcétera que no reconoce distinciones ideológicas ni de otro tipo en la medida en que Mao es también el cantante “Andrés Calamao” (Episodio 1, 05/05/08) y el socialismo, un “socialismo nacionalailable” (Episodio 2, 26/05/08). Con este propósito –instaurar la patria socialista–, Bombita no vacilará en promover la lucha armada y repondrá las viejas consignas que animaron la militancia de los ‘70, tamizadas por los clichés del discurso amoroso que cristalizó la música pop de la misma época. Así, en uno de los temas que lo hacen saltar a la fama, Bombita Rodríguez invita a su infaltable compañera (la cordobesa Ivana Acosta fuera de la

⁶ Como señala Denis Bertrand, “El campo semántico designa un conjunto de unidades lexicales dotadas de una organización estructural común y que constituye, en consecuencia, en el interior de un texto o de una obra, un universo de significación coherente” (BERTRAND, D., *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Univesité, 2000. Traducción de Danuta Teresa Mozejko de Costa para la cátedra de Semiótica de la Escuela de Letras, pág. 10). Claro que aquí, ese conjunto de unidades (que son además visuales), garantiza un coherente desparpajo.

ficción) con el siguiente estribillo: “Yo te pido un besito/ y de la mano tenerte./ Marchemos junto al pueblo/ nuestro amor es patria o muerte” (Episodio 1, 26/05/08).

Como corresponde a todo héroe, Bombita tendrá un oponente que interferirá, aunque sin mucho éxito, en sus planes: Cecilio. Cecilio es una especie de Sandro: por la inflexión de la voz y porque *Rojo rojo* es, sin duda, una “estilización paródica”⁷ del discurso de la derecha que se lleva a cabo con el auxilio de la melodía de *Rosa, rosa*, el tema que el gitano popularizó en 1969. En “Ritmo, familia y propiedad”, su primer álbum, canta Cecilio:

Rojo, rojo, sucios trapos rojos/ es la bandera de los comunistas,/ de los izquierdistas/ que se filtran en mi país.”// Rojo, rojo, sucios trapos rojos,/ el que yo combato/porque no respeta/ tradición, familia y propiedad.”// (...) Rojo, rojo, sucios trapos rojos/ aunque seas mi amigo/ no confíes, ojo:/ si eres izquierdista/ te voy a denunciar. (Episodio 6, 28/07/08)

Con estas consignas, Cecilio actuará en nombre de Lanusse –pero también de la CIA, de la oligarquía y del imperialismo– y a favor de las clases altas de Barrio Norte. Su cometido será combatir al comunismo no solo denunciando a “los zurdos” (en ello insiste en *Dame un zurdo*, tema que canta mientras dispara dardos contra los retratos de Marx, el Che y Fidel Castro en el Episodio 8, emitido el 13/10/08), sino además, calumniando a Bombita de modo de entorpecer su éxito comercial e ideológico.⁸

⁷ El término es de Bajtín que distingue entre estilización, parodia y estilización paródica. La primera supone una apropiación de la palabra ajena que, trasladada a un nuevo contexto, conserva su orientación semántico-valorativa. La segunda –que retomo más adelante– implica una apropiación “de la palabra del otro, pero a partir de una orientación semántico-valorativa diferente y opuesta a la orientación que lleva dicha palabra ajena”. En cuanto a la tercera, sería un tipo particular de parodia: “cuando la parodia [lo es de] un estilo o un lenguaje social ajeno, tenemos entonces una estilización paródica: la palabra del autor intenta ‘re-crear’ el lenguaje ajeno, reconstruyendo su lógica interna y el universo de sentido al que hace referencia, pero con el fin de destruir sus orientaciones semánticas fundamentales” en BERONE, L., “Parodia”, en ARÁN, P. (Dir. y Coord.), *Nuevo diccionario léxico de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Ferreyra, Córdoba, 2006, pág. 212-213.

⁸ Otro antihéroe que aparece tardíamente (en uno de los últimos episodios emitidos) es el grupo musical los López Reggae que representan al sector ortodoxo del peronismo y cantan: “Hace años que Evita ya no está./ La esposa del general es Isabel./ Escuchalo, infiltrado marxista:/ la esposa del general se llama Isabel./ Si Evita viviera/ Isabel sería soltera./ Pero eso así no fue.” (Episodio 11, 07/09/2009)

El enunciado: “el Montonero Mágico que adoctrina y entretiene”

Evidentemente, toda la clave de construcción del enunciado y sus efectos humorísticos –lo que ha hecho a tantos preguntarse por qué nos hace reír Bombita Rodríguez⁹– pasa por la superposición espuria de estas dos isotopías¹⁰ que social e históricamente se han juzgado inconciliables: la de lo comercial y lo ideológico o, para ser más precisos, la de la industria cultural, por un lado y lo político, por otro. Me atrevo a decir que, en el plano del discurso estrictamente verbal, esa superposición se lleva a cabo a través de tres procedimientos: la adjetivación, la conjunción y la alteración.

El primero de ellos consiste en el uso de un adjetivo o un epíteto que remite a la política para referir a un sustantivo que le es impropio. Este tipo de adjetivación se advierte, por caso y por empezar, en el nombre del personaje (Bombita Rodríguez, el Palito Ortega Montonero), pero también en el título de la película en la que Bombita comparte pantalla con Isabel Sarli, *Orgasmo peronista* (Episodio 9, 27/10/08), y en el de aquella otra –al estilo de las que, al comienzo de la década del ‘70, guionaba Abel Santa Cruz¹¹–, *El pic-nic de los Mon-*

⁹ A la pregunta responden, de muy diferentes maneras Horacio González (en “Bombita Rodríguez y la historia”, Página /12 [en línea]. Dirección URL <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/106112-33454-2008-06-16.html> [Consulta: 1/09/2010]), Adrián Viale (en “Bombita Rodríguez”, Página/12 [en línea]. Dirección URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/laventana/26-112943-2008-10-13.html>. [Consulta: 1 de septiembre de 2010]) y Cecilia Abdo Férrez (en “¿De qué se ríen? Aproximaciones al humor crítico de Bombita”, en CARBONE, R. y MURACA, M. (Comps.), *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*, Lanús, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2010, págs. 65-72).

¹⁰ Para la noción de isotopía –por lo demás ya muy transitada– tomo a Bertrand, quien precisa: “la isotopía designa la reiteración de semas a lo largo de una cadena sintagmática. Esta reiteración, que es la de los elementos de significación y no de las palabras, de las figuras y no de los signos, asegura la cohesión semántica y la homogeneidad del discurso enunciado” (BERTRAND, D., *Précis de sémiotique littéraire*, Op. cit., pág. 10). No se trataría en este caso de lo que Marafioti llama una “ruptura de isotopía estilística” (aquella que se produce cuando la isotopía “perteneciente de un discurso o una lengua, a un lecto, un determinado estilo o género es a menudo quebrada por la irrupción de fragmentos que remiten a variedades distintas” (MARAFIOTI, R., “La enunciación en el discurso”, *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pág. 149). Y es que en este caso ninguna de ambas isotopías prevalece sobre la otra.

¹¹ Basta mencionar los films *En una playa junto al mar* (1971), dirigido por Enrique Cahen Salaberry y *Siempre fuimos compañeros* (1973), dirigido por Fernando Siro y protagonizados, ambos, por Donald. *El pic-nic de los montoneros* es, a todas luces,

toneros. También en los productos pensados para el público infantil de los que Bombita es promotor o personaje: las figuritas de colección “Combatientes del Pueblo” y el juego de mesa “El montonero mágico” (Episodio 6, 28/07/08).

El segundo procedimiento consiste en la conjunción de dos sustantivos, provenientes, uno de la discursividad de la industria cultural; otro, de la discursividad de la militancia peronista de los ‘70. Así el título de otra película con la Sarli, es *Noches de sexo y justicialismo* mientras que el tema del filme ya mencionado, *El pic-nic de los montoneros*, y la voz *over* que lo publicita prometen “diversión y liberación”, “risa loca y revolución”, “alegría y armas largas”, “fusiles y pelota”, etc. (Episodio 5, 07/07/08).

El tercer procedimiento consistiría en la alteración de un nombre propio que remite a un personaje referencial del mundo del espectáculo o de la farándula de la época, de tal modo que ese nombre acabe por aludir también a la historia de la militancia peronista de izquierda. De esta suerte, Olga Dubarry se convierte en Orga Dubarry; el Topo Giggio en Monto Yiyo; Carlitos Balá en Carlitos Papfar y los Cinco Latinos en los Cinco por uno.

Por supuesto, estos procedimientos alcanzan también a lo audiovisual. No solo porque Monto Giggio y Carlitos Papfar tienen el mismo bigote “montonero” que usa Bombita, sino porque también la canción “populachera y berreta”, la película humorística o con alto contenido erótico, la de ciencia ficción e incluso la de espionaje se ven saturadas del lenguaje combativo y beligerante de la militancia de los ‘70. En cualquier caso, todos estos procedimientos suponen, desde luego, un juego intertextual. Así los “Cinco por uno” convocan el famoso discurso que diera Perón desde el balcón de la Casa Rosada el 31 de agosto de 1971 donde, como se recordará, advirtió: “Cuando caiga uno de los nuestros, caerán cinco de los de ellos”. También el cantito montonero de la época que recogió y sintetizó la amenaza del líder: “cinco por uno no va a quedar ninguno”.

una estilización paródica de esta última, así como el tema de Bombita, “La sonrisa de Perón” remite –tanto por la letra cuanto por la melodía– a otro de los grandes éxitos del género, de la misma época y del mismo guionista: *La sonrisa de mamá* (1972), dirigida por Enrique Carreras y protagonizada esta vez por Palito Ortega.

La superposición isotópica, por lo demás, hace que el juego intertextual sea, al mismo tiempo y todas las veces, juego interdiscursivo.¹² Así, la melodía de “Only you” se vuelve un jingle que promueve la fórmula Cámpora-Solano Lima, en versos tan dispares como disparatados: “Revolución, (con Perón, con Perón)./ Poder obrero y popular (con Perón, con Perón)./ Revolución (ya vuelve de Madrid)/ patria, sí; colonia, no (Cámpora-Solano Lima)” (Episodio 6, 28/07/08). Cantada por Bombita, y monótonamente coreada por los miembros restantes del quinteto, la canción romántica o pop se hace discurso militante y publicitario.¹³

¹² Ciertamente, las definiciones de intertextualidad y de interdiscursividad son tantas como autores se han ocupado de ellas. Con *intertextualidad* me refiero aquí al tipo de relación que se establece entre textos particulares y con *interdiscursividad* a las relaciones que se entablan entre discursos (el discurso político y el discurso romántico a menudo evocado solo por la melodía de la canción pop que cultiva Bombita, por caso).

¹³ Quizá no tan lejos de la entonación paródica que, según señalo más adelante, anima la construcción del personaje Bombita Rodríguez –y sí de las afirmaciones de la voz over que insiste en señalar la inexistencia de un cantante en toda la historia del rock nacional capaz de combinar “la canción berreta, populachera y pegadiza con letras que alentaban la revolución en la Argentina” (con excepción, claro está, de Bombita)– hubo un grupo de los ’70 que incursionó en esta rara combinación de pop y militancia. Se trata de “La barra brava” que en 1971 había grabado un simple comercial con dos temas, “El año del despegue” y “La vida es más hermosa”. Con la ingenuidad musical y verbal típica de la canción pop, el segundo alude, velada y no tan veladamente, al regreso de Perón. Alegoría o metáfora, la sustitución del nombre de Perón por la palabra “primavera” –en un estribillo que repite hasta el cansancio y festivamente: “volvió, volvió, volvió, la primavera ya volvió”– parece menos una estrategia para burlar la proscripción del peronismo que una estrategia para burlarse del peronismo y de la juventud que aguardaba el regreso del líder. La canción tiene tintes de aguafuerte arltiana y dice así: “La vida es más hermosa,/ volvió la primavera; /cantemos a las flores,/ cantemos al amor.// Salute a la barra/ volvió la primavera/ me pongo la campera;/ de farra ya me voy.// (...) Iremos por Corrientes/ haremos mucho ruido/ de paso al Obelisco/ sacamos a bailar.// Del brazo de las pibas/ saludamos a todos/ después un cacho e’ pizza/ y siga el caracol.// Cuando llegué a casa/ era de madrugada/ mi viejo levantado/ se iba a laburar.// Medio tiró la bronca/ pero le dije: ‘Viejo,/ me duermo un par de horas/ y luego a estudiar.’// Cuando estaba en la cama/ apareció la vieja./ Hacía un poco e’ frío,/ me vino a tapan.// Luego me dio un beso/ y la abracé muy fuerte/ y yo le dije: ‘Vieja,/ ¿sabés lo que pasó?’...” Y remata, elusivo hasta el final, con el estribillo machacón: “Volvió, volvió, volvió, la primavera ya volvió”. Cfr. Dirección de URL: <http://www.elortiba.org/cantitos.html> [Consulta: 16/03/2011]

Por lo demás, y solo a título de anécdota, no ha faltado quien buscara los antecedentes no ficcionales de Bombita Rodríguez y los hallara en Dean Reed, un cantante y actor de origen norteamericano pero que se instaló en Buenos Aires donde vivió hasta que fue expulsado por la dictadura de Onganía. Aquí filmó dos películas con Enrique Carreras. En una de ellas, *Mi primera novia* (1966), compartió cartel con

Por otra parte, esa superposición isotópica que se advierte en la diégesis y que provoca los préstamos interdiscursivos e intertextuales, alcanza a la metadiégesis cuando el presentador Capusotto –aunque sin pasar por el peronismo y aludiendo a la farándula actual– señala que “si antes nos separaba el Muro de Berlín; ahora nos une el muro de Marley” (Episodio 5, 07/07/08). Sin embargo, la operación no puede salirse del enunciado. Si allí Bombita Rodríguez es como el “Montonero mágico” que “adoctrina y entretiene”¹⁴, fuera del enunciado, y por efecto del pastiche y la parodia, Bombita Rodríguez solo entretiene. Pero, ¿realmente, solo entretiene?

La enunciación: parodia y pastiche

Antes de aventurar cualquier respuesta a esta pregunta, quisiera explorar la rentabilidad de estas dos nociones –pastiche y parodia– para analizar desde la enunciación eso que en el enunciado aparece como nada más que una superposición de isotopías y que, apenas un poco más allá del enunciado, se presenta como un híbrido textual o discursivo. Tomo el primero de aquellos términos de Fredrick Jameson para quien el pastiche consiste en una “alusión estilística al azar” que ignora los contextos originales, cultiva el anacronismo y sustituye, de este modo, la denotación del pasado por su connotación estilística,

Palito Ortega y Evangelina Salazar. Apodado el Elvis Rojo, Dean Reed habría sido, al decir de Diego Mancusi, “un artista inclasificable: capaz de combinar la frivolidad nuevaolera con versiones de ‘Si se calla el cantor’ (Horacio Guarany), ‘Cuando voy al trabajo’ (Victor Jara) y ‘Venceremos’ (el himno de Unidad Popular, el partido de Salvador Allende, compuesto por Victor Jara). Y se transformó en una estrella pop, pero con conciencia social”. (MANCUSI, D., “El verdadero Bombita Rodríguez. Dean Reed, la nueva ola y el comunismo pop”, *Rolling Stone* [en línea]. Dirección URL: <http://www.rollingstone.com.ar/1032568> [Consulta: 1/09/2010]). Como corresponde a todo inclasificable, la vida de Dean Reed tiene su cuota de leyenda y de tragedia: vitoreado en Nicaragua, aclamado en la Plaza Roja de Moscú, afamado en Sudamérica y en los países socialistas, acabó ahogado, en 1986, en un lago de Alemania. Las circunstancias de su muerte nunca fueron esclarecidas.

¹⁴ Juguete con el que se aspira a adoctrinar a los más pequeños, el Montonero Mágico es una versión peronista del setentoso-ochentoso “Conector” y permite unir una serie de preguntas (“¿Cuál es el nombre de nuestro líder?” o “¿quién se enfrenta al imperialismo?”) con la misma respuesta (“Perón”, todas las veces) (Episodio 6, 28/07/08).

la historia auténtica por lo que él llama –y el nombre viene muy a cuento del corpus que me interesa– la “historia pop”¹⁵.

Como se recordará, estas formulaciones más bien escépticas en torno al pastiche las hace Jameson (no sin una cuota de fascinación) en ocasión de reflexionar sobre el arte posmodernista y la *mode rétro* que este impulsa. El ejemplo más acabado de este fenómeno sería, a su juicio, el tipo de película nostálgica que lejos de reponer un contenido histórico, prefiere dar apenas una impresión de antigüedad, apelando para ello a los estilos y objetos de épocas pretéritas –por ejemplo, a los créditos en *art déco*– y eludiendo o, más bien, elidiendo el presente.

En cada uno de los episodios de Bombita Rodríguez, es posible advertir una laboriosa construcción de esa impresión de antigüedad a la que se refiere Jameson. A ello contribuyen el uso del blanco y negro, de la moda setentosa y de todo tipo de material de archivo visual y audiovisual que data de la época (las portadas “photoshopeadas” de revistas como *Panorama*, *Cabildo* y *Gente*, donde, por ejemplo, Bombita aparece junto a Perón y sus caniches (Episodio 8, 13/10/08); los programas televisivos como *Casino*, donde Pipo Mancera presenta al artista (Episodio 2, 26/05/08), las ya mencionadas películas de Armando Bo, etc.). Adulterados o lisa y llanamente apócrifos (porque también está el comunicado monotonero a través del cual Bombita se dirige a su madre “oligarca”), los documentos contribuyen a un efecto de real que *deviene* efecto de antigüedad y, *desborda*, desde luego, en efecto cómico.

Pero en este punto conviene detenerse, ya que la noción de pastiche, tal como la trabaja Jameson presenta cuatro problemas a la hora de analizar el fenómeno que me interesa.

En primer lugar, el pastiche no puede dar cuenta de este efecto cómico porque no permite abordar la instancia de la enunciación y es todavía un análisis del enunciado (es, si se quiere, otro modo de decir la superposición isotópica y, como mucho, las relaciones interdiscursivas e intertextuales a las que me he referido más arriba).

En segundo lugar, queda revisar si realmente el pastiche que se deja leer en Bombita Rodríguez promueve nada más que una connotación estilística; quiero decir: queda revisar si acaso el fingido rescate de este “artista injustamente olvidado por los argentinos” (según lo presentan

¹⁵ JAMESON, F., *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1995, pág. 45.

los narradores meta y extradiegéticos), no es también un rescate de los '70 signado por ese tipo de nostalgia que el posmodernismo ignora y que consiste en cierta aflicción por la pérdida de un pasado que apenas si puede ser recuperado estéticamente. A este respecto –y antes de seguir avanzando–, no quisiera dejar de apuntar que esa nostalgia de los '70 no se desprende, sin embargo, de una idealización ingenua de la época: la muletilla con que el narrador metadieético o el extradiegético inician cada episodio (“una época que soñaba con un mundo mejor”) pierde su tono épico no solo por lo engolado de la voz *over*, sino también por lo que en el discurso de Capusotto suena a refutación de esa misma epopeya: el sueño duró hasta que “*alguien vino, los despertó y les dijo que vayan a trabajar*” (Episodio 5, 07/07/08).¹⁶

El tercer obstáculo pretende que, contra la práctica habitual del pastiche (al menos del pastiche según Jameson), Bombita Rodríguez elude los anacronismos –que son mínimos (los jóvenes del mayo francés son por caso, los “jóvenes del Banco Mayo Francés”, Episodio 5, 07/07/08)¹⁷– para reponer con cierto grado de fidelidad los estilos discursivos –musicales, cinematográficos y políticos– de una época. En este sentido, el pastiche estilístico es también pastiche genérico, pero de géneros y estilos contemporáneos. Y si no hay anacronismos, en cambio hay una especie de pastiche ideológico: maoísmo, comunismo, guevarismo, peronismo, socialismo son aquí vaciados de sentido y suenan a algo vagamente familiar. Por lo demás, la infidelidad, desde luego, pasa por el humor. Pero, ¿cómo consiguen Capusotto / Saborido ese efecto humorístico? Una vez más, ¿por qué nos hace reír Bombita Rodríguez?

Aquí es donde ingresa el cuarto obstáculo, porque si para Jameson el pastiche que impulsa el arte posterior a las vanguardias se diferencia de la parodia en que aquél no alienta ni la burla ni el homenaje, mi hipótesis es que Bombita Rodríguez nos hace reír porque hay burla;

¹⁶ Solo en el primer episodio, hay una sanción negativa de Capusotto sobre el presente en contraposición a una sanción positiva del pasado setentista, pero la misma atañe a lo cultural y no a lo político: “Ahora [...] que ya nadie piensa en un mundo mejor, que es mucho más factible el desarrollo intelectual de una ameba que de cualquier ser humano, vamos a recordar a este popular cantante revolucionario” (05/05/2088).

¹⁷ De igual modo Bombita, es difamado por la prensa por sus relaciones con el travesti “Hortensia de la V, el mismo que canta que ve, que ve cuando me ve”: combo explosivo donde se alude a personajes referenciales de la farándula y el rock actuales: Florencia de la V y *Divididos* (Episodio 8, 13/10/2008).

pero también homenaje. Entonces, sin desechar del todo la noción de pastiche –porque no es mi intención dirimir la adecuación de ciertos tecnicismos al análisis de un fenómeno, sino, en todo caso, hacer productivas algunas nociones que encuentro útiles para el mismo fin–, creo que quizá sea más apropiado hablar de parodia no ya en el sentido de Jameson, sino en el de Bajtín.

La parodia tiene la ventaja de permitirnos hacer referencia no ya –o no sólo– al enunciado sino también, y necesariamente, a la enunciación. Más aun: la parodia nos obliga a preguntarnos por las condiciones de enunciación, es decir, por las condiciones que hacen posible la burla y el homenaje. Pero, ¿de qué se burlan Capusotto/Saborido con Bombita Rodríguez? ¿A qué parte de la historia le rinden homenaje?

La nación peronista y el peronismo for export

No han faltado las voces nostálgicas de quienes lamentan que Bombita mueva a risa (¿por qué nos reímos de lo que fue bueno y se perdió?, se pregunta por caso Adrián Viale¹⁸), ni las voces indignadas de quienes creen que Bombita bastardea el ideal de una época (en realidad, las menos, habida cuenta de que hasta Palito Ortega habría expresado su deseo de cantar con Bombita¹⁹). Pero también las voces conmovidas, que, como la de Horacio González, creen que a través del pastiche y del humor, Bombita vuelve a llenar de sentido una dis-

¹⁸ Y se responde con el tono lastimero que la voz engolada de Capusotto-presentador busca conjurar: “En su contexto, los ‘70, Bombita se convierte en un personaje famoso, querido, estimado. En nuestra época, plagada de cinismo e hipocresía, en nuestra época de verdades a medias, de ambigüedades, de dudas, la verborragia certera y contundente de Bombita mueve a risa. Es anacrónica. Fuera de época. Para Bombita las relaciones sociales son evidentes. Nosotros preferimos ignorarlas. Canciones con ideología, verdades irrefutables... Esperanza. Bombita nos hace reír. Y mucho. Lamentablemente” (VIALE, A., “Bombita Rodríguez”, Op. Cit).

¹⁹ “Noticias: ¿Oyó hablar de Bombita Rodríguez?

Ortega: No solo oí hablar sino que lo veo.

Noticias: ¿Qué le parece?

Ortega: Maravilloso, me mato de risa. Ahora estoy esperando el capítulo donde contrata a Frank Sinatra. Pero esta vez, sería buenísimo si en vez de Sinatra, elige a Ortega. Me encantaría cantar con Bombita. Admiro a la gente talentosa como Capusotto.” (ROMERO, I., “Quisiera cantar con Bombita”, *Revista Noticias* N° 1658 [en línea]. Dirección URL: <http://www.revista-noticias.com.ar/comun/nota.php?art=1623&ed=1658>. [Consulta: 19 de marzo de 2011]

curividad pretérita. En un artículo publicado en *Página/12*, el 16 de junio de 2008, es decir, en pleno conflicto del gobierno con el campo, señalaba González:

Ese retorno de las frases hechas, que un día fueron graves, pero ahora son parte de un humor piadoso que las reproduce con autoindulgencia y ternura, es tan necesario que no suponemos que sean profanaciones, formas de despreciar los valores más queridos. [...] por eso podemos considerar que el método de la irreverencia con las genealogías políticas argentinas desentumece el pensamiento.²⁰

Nostálgico también él, después de todo, Horacio González hallaba en Bombita (el personaje de ficción) la figura que le permitía salir al cruce de ciertos sujetos empíricos que, sin acudir a mediaciones humorísticas de ningún tipo, eran capaces, en ese contexto, de vapulear la historia y su lenguaje. Porque seguía González:

[...] La lucha política a la que asistimos, donde se intenta desestabilizar a un gobierno que lanzó su mirada hacia los mismos años de los que Capusotto extrae su galería de polichinelas del lenguaje, revela también el intento de reutilizar vicariamente, en forma truculenta, los pedazos sueltos de una historia devastada. Cuando el Sr. De Angeli lanza desde la ruta, “con su rostro curtido de hombre laborioso”, un pensamiento que parece candoroso –“las retenciones son un producto de la Revolución Libertadora”– está acudiendo también a un desparramo contorsionista, que junta conceptos opuestos, confiscando los sentidos clásicos y las interpretaciones verdaderas. Son también los mecanismos de la inversión y reapropiación poderosa de los restos de la historia nacional, a los efectos de su vaciamiento. Desmonta sentidos para seguir con las mismas palabras. Bombita Rodríguez, en cambio, desmonta palabras para encontrar nuevos sentidos.²¹

Este efecto, que González atribuye al uso del pastiche y del humor, es el que Bajtín reservaba a la parodia:

Como la risa carnavalesca, la parodia es ambivalente, tiene un doble sentido: se orienta hacia la destrucción de la palabra y de los acentos ajenos [las “frases hechas que un día fueron graves”, a las que alude González] y simultáneamente opera la ‘*resurrección*’ de esa palabra, busca hacerla renacer como una palabra nueva.²²

²⁰ GONZALEZ, H., “Bombita Rodríguez y la historia”, *Página/12* [en línea]. Dirección URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/106112-33454-208-06-16.html> [Consulta: 1 de septiembre de 2010].

²¹ *Ibidem*.

²² BERONE, L., “Parodia”, *Op. Cit.*, pág. 213.

Sin embargo, creo, humildemente, que Bombita Rodríguez hace mucho más que reponer una discursividad pretérita para una coyuntura. En este punto quisiera proponer dos hipótesis: una que tiene que ver con las condiciones de producción del enunciado; la otra –aunque la separación no es ni siquiera metodológica, sino meramente expositiva– a sus efectos.

La primera –que ya esbocé más arriba– es que aquí el pastiche/la parodia garantizan tanto la burla cuanto el homenaje. La cuota de homenaje que el oficialismo ha necesitado para reivindicar su pasado militante; la cuota de burla que necesita para conjurar la violencia revolucionaria de esa generación a la que pertenece y a la que reivindica.²³ Esta doble operación impregna, desde luego, los discursos de la presidenta. Por mencionar uno más o menos reciente y particularmente significativo desde el punto de vista que me interesa, puede aludirse a aquel que dio en el acto de la Juventud Peronista en el Luna Park, el 14 de septiembre de 2010. En esa oportunidad subrayó:

(...) no vine a hablar acá, les digo, como Presidenta de la República, olvidense, acá soy una más, olvidense, el que está mirando por televisión y quiere escuchar a la Presidenta, que apague el televisor, solamente va a escuchar a una militante peronista, es lo que siempre voy a ser, desde que nací hasta que me muera.²⁴

Pero, además de esta reivindicación de la militancia, en el mismo discurso, la presidenta hizo alusión a las dificultades, pero también a las desavenencias de su propia generación:

Si nosotros, en lugar de haber sido una juventud que crecía en medio de golpes de Estado, sin libertades, sin elecciones, hubiéramos podido tener esta Argentina que estamos construyendo entre todos [...] si nosotros hubiéramos podido sentarnos junto a los jóvenes de la Juventud Sindical, como ustedes se sientan ahora, ¡qué país diferente hubiéramos tenido!²⁵

²³ Verónica Gago y Diego Sztulwark han sugerido que Bombita es un homenaje a los militantes de los '70 y una burla a los actuales setentistas (GAGO, V., "¿Nostalgia del presente?", en CARBONE, R. y MURACA, M. (Comps.), *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2010, pág. 39). Mi hipótesis aquí es definitivamente otra.

²⁴ FERNANDEZ DE KIRCHNER, C., "Palabras de la presidenta en el acto de la Juventud Peronista en el Luna Park", el 14 de septiembre de 2010, *Presidencia de la Nación* [en línea]. Dirección URL http://www.casarasada.gov.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=7619&Itemid=66 [Consulta 16 de marzo de 2011]).

²⁵ *Ibidem*.

Tras la muerte de Néstor Kichner, a quien no deja de homenajear y recordar (“fue también ese 27 de octubre cuando descubrimos de repente cuántas cosas había hecho y qué poco lo habían reconocido. Perdónenme, pero tengo que decirlo, se me va a romper el corazón si no lo digo”), la consigna para la que la presidenta llama todas las veces “la Juventud Peronista del Bicentenario”, sigue siendo la misma. El 11 de marzo de 2011, en el estadio de Huracán, Cristina Fernández vuelve a arengar a los jóvenes en este mismo sentido:

Otra de las cosas que les quiero pedir: no pierdan tiempo, no se enrosquen ni se dejen enroscar en discusiones bizantinas que no tienen nada que ver con lo que le importa a la gente y con lo que le importa a la sociedad. No cometan errores que sí hemos cometido nosotros cuando éramos jóvenes.²⁶

Es en este contexto (de producción) que Bombita Rodríguez resulta, no solo posible, sino conveniente al gobierno. Es en este contexto que Bombita Rodríguez colabora anulando los contextos (los originales, los inconvenientes) e inspira “la ternura” que Horacio González dice sentir por el personaje. La indulgencia que impone el humor, logrado a fuerza de cruzar isotopías y discursividades, y la distancia que respecto de los referentes extratextuales imponen los múltiples dobleces de la ficción (los infinitos relatos enmarcados), contribuyen a disolver la violencia pasada en no más que “las simpáticas ocurrencias de una agrupación armada y sus enredos a la hora de ocultar su arsenal”, según promueve la voz *over* que publicita el film *El pin-nic de los montoneros* (Episodio 5, 07/07/08). En el mismo sentido, las siglas de las distintas agrupaciones de los ‘70, y los símbolos gráficos que las identificaban devienen onomatopeyas, interjecciones y, en cualquier caso, ruido. Tal la operación que Capusotto/Saborido ensayan cada

²⁶ FERNANDEZ DE KIRCHNER, C., “Palabras de la presidenta en el acto por el 38° aniversario del triunfo electoral de Héctor Cámpora”, el 11 de marzo de 2011, Presidencia de la Nación [en línea]. Dirección URL http://www.casarasoda.gov.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=8120&Itemid=66 [Consulta 16 de marzo de 2011]). Apenas fuera electa, la presidenta aludía no a las simples discusiones bizantinas, sino a la violencia armada de su generación que desde luego repudiaba a la vez que reivindicaba otras prácticas: “[Le] critico (...) su militarización, su desprecio por los instrumentos democráticos que, en definitiva era un desprecio a la voluntad popular. Pero de mi generación reivindico sí la preparación intelectual, el compromiso, los valores, tantas cosas...” AMATO, A., “Cristina Fernández: una militante de los tormentosos años ‘70 llega al poder”, en *Clarín* [en línea], Buenos Aires, 10/12/2007. Dirección URL: <http://www.perspectivaciudadana.com/contenido.php?itemid=19281> [Consulta: 16 de marzo de 2011].

vez que FAR, FAP, ERP o PRT se convierten en muletillas musicales que sirven, a la manera de cualquier onomatopeya, como fórmulas de saludo, despedida o conformidad y que rubrican invariablemente las canciones fiesteras de Bombita. O cuando en la historieta que acompaña el chicle globo “Bombita”, la caída de Perón al cabo de una *boutade* del cantante, habilita la inscripción, no de una onomatopeya, como es habitual en el género, sino de un JP sostenido por la V de la victoria (Episodio 5, 07/07/08).²⁷

Desde el punto de vista ideológico y político, esta anulación de los contextos originales que tanto escandalizaba a Jameson se convierte aquí en un signo altamente positivo y altamente conveniente al gobierno actual, cuya operación ha sido, insisto, la de inscribirse en la experiencia generacional de la militancia y, al mismo tiempo, separarse de sus filas más violentas.

Por eso, en este punto, conviene seguir no a Jameson, si no a Arthur Danto. Igual que Jameson, Danto estima que el arte posterior al fin del arte consiste menos en un estilo que en un estilo de utilizar estilos y que, en todo caso el arte, y los estilos del pasado están por primera vez “*disponibles para el uso que los artistas le quieran dar*”²⁸. Mucho más optimista que Jameson (para quien el posmodernismo es cifra del capitalismo tardío), Danto estima que eso les da a los artistas una libertad que nunca antes experimentaron y que en consecuencia, el arte posthistórico acompaña el triunfo de la democracia. Pero si para el arte posthistórico todo es posible, no todo es posible en todo momento, aún en el momento posthistórico del arte, cuando ya no operan las coerciones de las narrativas maestras, pero siguen operando las de la historia. Esto significa que es absolutamente posible apropiarse de las formas del arte del pasado e imitar la obra de un período anterior y, sin embargo, “*lo que no se puede hacer es vivir el sistema de significados*

²⁷ Al respecto, Horacio González señala –aunque haciendo una lectura en varios sentidos diferente de la que aquí intento–, un antecedente literario de esta operación: “El trabajo del poeta Néstor Perlongher con las siglas partidarias de los años ’70 también revela que, si bien pueden criticarse esas construcciones que petrifican el lenguaje, siempre son un atractivo punto de reflexión sobre la creencia de los hombres y el modo de perseguir sus deseos, lo que también incluye el de perfeccionar la lengua operativa, al precio de hacerla sumaria y cristalizada” (GONZÁLEZ, H., “Sobre el lenguaje y las instituciones”, *Página/12* [en línea]. Lunes 16 de Junio de 2008. Dirección URL <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/106112-33454-2008-06-16.html> [Consulta: 1 de septiembre de 2010]).

²⁸ DANTO, A., *Después del fin del arte*, Barcelona, 1999, pág. 27-28.

logrados por la obra al ser concebida en su forma original de vida”²⁹. La preocupación de Danto no es por la pérdida de la historia que Jameson leía alarmado en las obras posmodernistas, sino el gesto, en apariencia contrario, de querer restaurarla. Para los artistas que abrigan este propósito –reponer el espíritu en que el arte del pasado fue hecho– Danto reserva el calificativo de “trágicos”; para los artistas que se limitan a usar, o más bien a mencionar, los estilos del pasado, reserva el calificativo de “cómicos”. Salvando las distancias, esta dicotomía cómico-trágico sirve para dividir las aguas. No entre De Angelli y Bombita, como pretendía González, en 2008. En el contexto de mi lectura creo que de un lado –el de los cómicos– están Capusotto/Saborido con su Bombita Rodríguez; del otro, Montoneros y sus declaraciones recientes. En una entrevista concedida al diario *La tribuna* y a propósito de la conmemoración en Córdoba del Día del Montonero (fechado el 7 de septiembre), decía Guillermo “Polo” Martínez Agüero:

Nosotros no somos el montonerismo kirchnerista y queremos reivindicar los principios *originales* de socialismo, peronismo y lucha armada [...] nosotros no hemos enterrado las armas. Creemos que es una opción para cuando las condiciones así lo requieran.³⁰

Paso ahora a la segunda hipótesis, según la cual la parodia –con la ayuda de la hipérbole que parece ser de su patrimonio– viene a refrendar esa afirmación largamente repetida según la cual hay un antes y un después del peronismo en nuestro país. De esta suerte, el peronismo impregna la industria cultural: en la biografía apócrifa de Bombita Rodríguez, Carlitos Balá, Armando Bo, los Cinco Latinos, el Negro Olmedo, Susana Giménez, los Pimpinela y el Topo Gigio son todos peronistas. Puede parecer que una afirmación como esta prescinde de leer la parodia y, en cambio, busca leer cierto proselitismo. Nada de eso. Porque la parodia está, no es posible trasladar el proselitismo de Bombita (en el enunciado) a la enunciación. Sin embargo, hay una formulación donde la parodia se relaja: el peronismo alcanza no sólo a la industria cultural, sino a la cultura nacional en su conjunto. “Nos quieren meter al peronismo por todos lados” le hacen decir Capusotto/Saborido a Borges. Y más adelante: “Y ahora se va a meter con

²⁹ Ibidem, pág. 211.

³⁰ CONTE, G., “Vuelve Montoneros: regreso ¿con gloria? en Mendoza”, en *Tribuna*, Mendoza, 10 de septiembre de 2010. Dirección URL: <http://www.periodicotribuna.com.ar/7307-vuelve-montoneros-regreso-con-gloria-en-mendoza.html>. [Consulta: 15 de marzo de 2010].

el rock. Perón va a contaminar el rock. Una lástima...” (Episodio 12, 28/09/09). La afirmación remite a otro sketch donde la hipérbole llega a su paroxismo: Capusotto/Saborido especulan sobre la influencia de Perón en el rock nacional y, apelando otra vez a la adulteración del material de archivo, le hacen pronunciar al general exiliado en Puerta de Hierro, discursos que serían antecedentes de temas de *Los redondos*, *Divididos*, Pitty Alvarez, etc. La hipérbole deviene, entonces, grotesco porque, como bien dice Bajtín, “*lo grotesco comienza allí donde empieza lo imposible*”³¹ y nada más imposible que esta declaración de Perón:

El momento que viven los procesos populares es óptimo. Los dirigentes sindicales me preguntaban si yo había soñado este momento. No lo soñé, eh, eh, eh, ibas corriendo a la deriva; no lo soñé, eh, eh, eh, los ojos ciegos bien abiertos/no mires, por favor y no prendas la luz/ la imagen te desfiguró, oh, oh, oh...³²

También en el último episodio de Bombita, que fuera emitido en agosto de 2010, la hipérbole se hace grotesco y exagera esta idea de carácter omnipresente y ubicuo del peronismo para llevarla un poco más allá (incluso, un poco más allá de las fronteras nacionales). Disentido el conflicto con el campo en el que surgió el personaje, Capusotto/Saborido se permiten jugar allí con la idea del ingreso de Bombita –cuya cruzada contra el “imperialismo yanqui” también parece haberse distendido³³– a la industria cultural norteamericana. Entonces Bombita es Bom-bitita, “el agente 0017 de octubre al servicio del justicialismo” que traba una lucha encarnizada contra los gorilas (Episodio 13, 23/08/10). La broma permite sugerir una vez más que el peronismo impregna la cultura nacional. Porque, embutido en una nave que sale de la cúpula del Congreso y que es, primero un busto y después un maniquí de Perón, Bombita enfrentará a los “gorilocépteros”. El asunto es que la nave peronista acabará dando zarpazos a los gorilocépteros desde un edificio y en una escena que remite no ya a la última versión

³¹ BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, pág. 1987.

³² “Perón y su influencia en el rock”, Peter Capusotto y sus videos, Buenos Aires, Canal 7, 28/05/2007. Dirección URL: http://www.youtube.com/watch?v=mpXunq28_R4. [Consulta: 16/03/2010].

³³ Aunque quizá tampoco nunca fue muy estricta a juzgar por la facilidad con que Bombita presta su figura para publicitar productos que pueden sonar muy “montos” –como el aceite “Montonero”, o las toallas femeninas “Siempre libres o muertos jamás esclavos” (Episodio 12, 28/09/09)– pero que no dejan de ser productos comercializados y promovidos según la lógica del capitalismo.

de *El agente 007*, sino a las primeras de *King Kong*. ¿Curiosa manera de decir que Perón es (un) gorila? No: curiosa manera de decir que hasta los gorilas son Perón, hasta los gorilas son peronistas. Pero además, esta incursión de Bombita en los estudios de Hollywood (antes ha sido el Correbombita que burla a un coyote burgués³⁴), y que, desde el punto de vista de la enunciación, es incursión en los intertextos provistos por la enorme usina de la industria cultural norteamericana (el presentador es ahora presentadora y tiene el rostro inmóvil de una Angelina Jolie de utilería), permite sugerir otra lectura según la cual la figura de Perón y el peronismo no solo impregnan la cultura nacional, sino que son nuestros únicos fenómenos político-culturales con alcance internacional. Perón es –acaso con Borges, cuya aparición entonces, no es casual– nuestro único fenómeno *for export*. Y no hace falta recordar que Madonna fue Evita³⁵, no hace falta recordar que también en esa ocasión, como ahora Bombita Rodríguez, la cantante pop se hizo peronista.

³⁴ La letra de Correbombita dice: “Si en la carretera/ se oye un ‘Viva Perón’/ soy yo que corro/ por la liberación. //Porque el coyote/ me quiere alcanzar/ pues es un sucio miembro/ de la patronal.// Correbombita!/ Que el coyote es un burgués/ la oligarquía/ tendrá trampas para poner/ pero el Socialismo/ al final se va imponer/ pues el desierto/ será de la JP” (Episodio 10, 10/11/08).

³⁵ En el musical de Alan Parker, que se estrenó en 1996.

Bibliografía

ABDO FERREZ, Cecilia, “¿De qué se ríen? Aproximaciones al humor crítico de Bombita Rodríguez”, en CARBONE, Rocco y MURACA, Matías (Comps.), *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, Pp. 65-72, 2010.

AMATO, Alberto, “Cristina Fernández: una militante de los tormentosos años 70 llega al poder”, en *Clarín* [en línea], Buenos Aires, 10/12/2007. Dirección URL: <http://www.perspectivaciudadana.com/contenido.php?itemid=19281> [Consulta: 16 de marzo de 2011]

BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987.

BERONE, Lucas “Estilización”, en ARÁN, Pampa (Dir. y Coord.) (2006), *Nuevo diccionario léxico de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Ferreyra Editor, Córdoba. Pp. 108-111, 2006.

BERONE, Lucas “Parodia”, en ARÁN, Pampa (Dir. y Coord.), *Nuevo diccionario léxico de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Ferreyra Editor, Córdoba. Pp. 212-215, 2006.

BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique litteraire*, Nathan Univesité, París. Traducción de Danuta Teresa Mozejko de Costa para la cátedra de Semiótica de la Escuela de Letras, UNC, 2000.

CARBONE, Rocco, “Sotto Capusotto”, en CARBONE, Rocco y MURACA, Matías (Comps.), *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento. Pp. 31-37, 2010.

CONTE, Gabriel, “Vuelve Montoneros: regreso ¿con gloria? en Mendoza”, en *Tribuna*, Mendoza, 10 de septiembre de 2010. Dirección URL: <http://www.periodicotribuna.com.ar/7307-vuelve>

montoneros-regreso-con-gloria-en-mendoza.html. [Consulta: 15 de marzo de 2010].

DANTO, Arthur, *Después del fin del arte*, Barcelona, 1999.

FERNÁNDEZ DE KIRCHNER, Cristina, “Palabras de la Presidenta en el acto de la Juventud Peronista en el Luna Park”, martes 14 de septiembre de 2010. En URL:http://www.casarosada.gov.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=7619&Itemid=66. [Consulta: 7 de octubre de 2010], 2010.

FERNÁNDEZ DE KIRCHNER, Cristina, “Palabras de la presidenta en el acto por el 38° aniversario del triunfo electoral de Héctor Cámpora”, viernes 11 de marzo de 2011, *Presidencia de la Nación* [en línea]. Dirección URL http://www.casarosada.gov.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=8120&Itemid=66. [Consulta 16 de marzo de 2011], 2010.

GAGO, Verónica y SZTULWARK, Diego, “¿Nostalgia del presente?”, en CARBONE, Rocco y MURACA, Matías (Comps.) (2010), *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento. Pp. 39-45, 2010.

GONZÁLEZ, Horacio, “A la sombra de Bombita Rodríguez”, en CARBONE, Rocco y MURACA, Matías (Comps.), *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento. Pp. 7-13, 2010.

GONZÁLEZ, Horacio, “Sobre el lenguaje y las instituciones”, en *Página/12* [en línea]. Lunes 16 de Junio de 2008. Dirección URL <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/106112-33454-2008-06-16.html>. [Consulta: 1 de septiembre de 2010]. 2010.

JAMESON, Frederic, *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1995.

LÓPEZ, María Pía, “La imagen que faltaba”, en CARBONE, Rocco y MURACA, Matías (Comps.), *La sonrisa de mamá es como la de Perón. Capusotto: realidad política y cultura*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento. Pp. 47-54, 2010.

MANCUSI, Diego, “El verdadero Bombita Rodríguez. Dean Reed, la nueva ola y el comunismo pop”, en *Rolling Stone* [en línea]. Di-

rección URL: <http://www.rollingstone.com.ar/1032568>. [Consulta: 1/09/2010], 2010.

MARAFIOTI, Roberto, “La enunciación en el discurso”, en *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

VERÓN, Eliseo, *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona, 1998.

VIALE, Adrián, “Bombita Rodríguez”, en *Página/12* [en línea]. Lunes, 13 de octubre de 2008. Dirección URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/laventana/26-112943-2008-10-13.html> [Consulta: 1 de septiembre de 2010], 2010.

Episodios de Bombita Rodríguez

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 1”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 5 de mayo de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/category/capitulo-1/> [Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 2”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 26 de mayo de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/category/capitulo-2/> [Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 3”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 9 de junio de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/capitulo-3-9-de-junio-de-2008/>[Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 4”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 23 de junio de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/capitulo-4-23-de-junio-de-2008/> Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 5”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 7 de julio de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/capitulo-5-7-de-julio-de-2008/>[Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 6”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 28 de julio de 2008.

Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/capitulo-6-28-de-julio-de-2008/> [Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 7”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 29 de septiembre de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/capitulo-7-29-de-septiembre-de-2008/> [Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 8”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 13 de octubre de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/capitulo-8-13-de-octubre-de-2008/> [Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 9”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 27 de octubre de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/capitulo-9-27-de-octubre-de-2008/> [Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 10”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 10 de noviembre de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/capitulo-9-27-de-octubre-de-2008/> [Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez.” [Episodio 11], *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 11 de julio de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/capitulo-11-7-de-septiembre-de-2009/> [Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez.” [Episodio 12], *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 28 de septiembre de 2008. Dirección URL: <http://www.bombitarodriguez.com.ar/capitulo-12-28-de-septiembre-de-2009/> [Consulta: 15 de marzo de 2011]

CAPUSOTTO, Diego, “Bombita Rodríguez. Episodio 2”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 23 de agosto de 2010. Dirección URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Ryfl5FihHcQ> [Consulta: 15 de marzo de 2011]

Otros episodios de Peter Capusotto y sus videos

CAPUSOTTO, Diego, “Perón y su influencia en el rock”, *Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Canal 7, 28 de mayo 05 de 2007. Dirección URL: http://www.youtube.com/watch?v=mpXunq28_R4. [Consulta: 16 de marzo de 2010.]

Universidad Nacional de Villa María

Autoridades

Rector	Abog. Martín Rodrigo Gill
Vicerrector	Cra. María Cecilia Ana Conci
Secretaría Académica	Dra. Luisa Margarita Schweizer
Instituto de Extensión	Mgter. Omar Eduardo Barberis
Instituto de Investigación	Dra. Carmen Ana Galimberti
Director Editorial	Mgter. Carlos A. Gazzera

EDUVIM

Editorial Universitaria Villa María

Director Publisher	Carlos Gazzera
Editores	Ingrid Salinas Rovasio Alejo Carbonell
Editores Gráficos	Lautaro Aguirre Silvina Gribaudo
Secretaría Editorial	Renata Chiavenato
Comercialización	Damián Truccone Lucía Pruneda Paz Magalí Castro Pablo Effel
Producción y Proyectos Especiales	Emanuel Molina
Post-Edición y Promoción	Rodrigo Duarte
Infraestructura Digital y Comunicación	Marcos Gutierrez
Comité Honorario Internacional	Silvana Mandolessi <i>Bélgica–Países Bajos</i> Susana Nigro <i>Alemania</i> Fernando Stefanich <i>Francia</i> Leroy Gutiérrez <i>Uruguay</i> Rachele Erika Ranalli <i>Roma - Italia</i> Paola Donatiello <i>Bologna - Italia</i> Beatriz Patraca Dibildox <i>Barcelona - España</i>

Universidad Nacional de Villa María

Villa María / Carlos Pellegrini 211 P. A. / (5900) - Tel. (54) (353) 453-9145
Córdoba / Félix Frías 60 / (5004) / Tel. (54) (351) 426-5713
<http://www.eduvim.com.ar> – <http://www.eduvim.blogspot.com>
e-mail eduvim@unvm.edu.ar

IMPRESO POR ORDEN DE

EDUVIM

OCTUBRE 2011

Carlos Pellegrini 211 P.A.

Tel: 0353 - 4539145

Villa María - Córdoba

www.unvm.edu.ar

Universidad Nacional de Villa María