

EL USO DE
ESTEREOTIPOS
VISUALES
EN LA CONSTRUCCIÓN
DE IMAGINARIOS
SOCIALES

Autora
MARÍA SOL TALIN

Directora
ESTEFANÍA FANTINI

EL USO DE ESTEREOTIPOS VISUALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS SOCIALES

Imágenes estereotipadas de narrativas infantiles,
en el discurso actual con relación al período 1976-83
en Argentina.

Autora
MARÍA SOL TALIN

Directora
ESTEFANÍA FANTINI

—

Tesina de Grado
Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad Nacional del Litoral

Santa Fe, 2015

Modo de leer este libro

DUPLICA ACASO LA imagen ciertas informaciones del texto por un fenómeno de redundancia o bien es el texto el que añade información inédita a la imagen? (Barthes, 1982).

Partir de este interrogante nos ayuda a navegar la puesta en página de este libro porque la construcción discursiva -que imbrica texto e imagen- se basa precisamente en colocar al lector en situación de analista. Hacer uso de esta construcción nos permitirá revisar *ciertas potencias de la imagen* para de este modo enriquecer la construcción teórica y analítica de la propuesta de tesina. Recuperando aquello que decía Barthes (1982): «toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados» (Barthes, 1982 [1986]: 35) es que planteamos un trabajo interpretativo cuyos resultados se ven volcados en estas páginas, en tanto *'pistas'* o *'indicios'* como modos de leer el signo icónico entre tantos posibles.

Desde nuestra propuesta y a lo largo de todo este desarrollo, tendremos en cuenta principalmente a la 'función de anclaje' de la imagen para establecer relaciones intertextuales, reconocer intencionalidades comunicativas, analizar estrategias e hipotetizar decisiones fuertemente ideológicas. La búsqueda y selección de imágenes incluidas en esta investigación ha sido realizada con el propósito de desambiguar esa polisemia de la que habla Barthes, no solamente por su complejidad inmanente sino también porque fueron construidas como un dispositivo para la educación. Analizar en profundidad el modo en que construyen sentido y significación, requirió de una

mirada fuertemente crítica vinculada con la noción culturalista de *educación* que la define como instancia reproductiva a nivel axiológico por excelencia. Por otro lado, la propia ideología debió ser constantemente '*vigilada*' en nuestro rol de investigadores ya que todas las propuestas analizadas poseen una carga valorativa muy fuerte y no resultó sencillo mantener la suficiente 'distancia' que permitiera abordarlas con el mayor grado de objetividad posible.

En relación con ello y para cerrar este pequeño '*instructivo*' subrayamos que la investigación no busca levantar ninguna bandera política a favor o en contra de las piezas que conforman el corpus. Las mismas fueron seleccionadas en su totalidad porque responden a aspectos nodales de la tesina. Además, en todos los casos, se trata de impecables resoluciones de diseño ya sea por su alta calidad gráfica y tecnológica o por la complejidad valorativa e ideológica que logran viabilizar visualmente mediante estrategias comunicativas acertadas. En relación con ello, aclaramos que nos son, obviamente las únicas: en el recorrido y el necesario recorte que implica un trabajo académico como el que presentamos fue necesario realizar una selección para constituir un corpus representativo, heterogéneo y complejo que permitiera abordar un análisis que estuviera a la altura de los conceptos relevados en el marco teórico.



a China y San



Índice

	INTRODUCCIÓN	
1	Fundamentación	12
2	Estado del Arte	14
3	Hipótesis	22
4	Objetivos	22
5	MARCO TEÓRICO	23
	5.1 Cultura	28
	5.1.1 Cultura, codificación visual y construcción de sentido	30
	5.1.2 Reproducción cultural	31
	5.2 Hegemonía	32
	5.2.1 Proceso activo de la cultura	35
	5.2.2 Formaciones culturales	38
	5.3 Cultura de la imagen	43
	5.3.1 Doble codificación	45
	5.3.2 Diseño y comunicación	47
	5.3.2.1 Imagen y signo	49
	5.3.3 La 'responsabilidad de la mirada'	52
	5.3.4 La imagen y las valoraciones sociales	53
	5.3.5 ¿El lector modelo?	55
	5.4 Estereotipos visuales	61
	5.4.1 El lugar de la percepción	61
	5.4.2 El lugar de la representación	62
	5.4.3 El lugar de la significación	64
	5.5 Revisión final de la teoría	66
6	METODOLOGÍA	69
	6.1 Especificación de la herramienta	70
	6.2 Los nueve lugares lógicos	73
	6.3 Una lectura relacional	75
7	ANÁLISIS	77
	A: La asombrosa excursión de Zamba	79
	B: Hazañas y leyendas de los Mundiales	106
	C: Como una guerra	111
	D: A 35 años. Educación y memoria	117
	E: Pablo Bernasconi	124
	F: Abuelas con identidad	130
	G: ¿Quién Soy?	136
8	CONCLUSIONES FINALES	143
	BIBLIOGRAFÍA	

**«...DEBERÍA
EVITARSE CALIFICAR
COMO **CONSTRUIDA**
O **INVENTADA**
CUALQUIER TRADICIÓN,
CULTURA O IDENTIDAD».**

GRIMSON , 2011



PABLO BERNASCONI
Muestra Sucesos Ilustrados
de Abuelas de Plaza de Mayo
Abril de 2006

ESPANOL

CALIFICAR DE CONSTRUIDAS o inventadas a las tradiciones y las identidades pierde relevancia cuando se comprende que toda práctica social es el resultado de la creación humana que deviene en objetos materiales o simbólicos, para las cuales tal categoría pierde sentido (Grimson 2011: 25). Esta tesina busca indagar por un lado el tipo de *subjetividades* que se construyen en las narrativas acerca de los hechos ocurridos durante la última dictadura militar de nuestro país destinadas al público infantil y por otro lado, cuáles son y desde dónde se recuperan los estereotipos visuales que conforman estos imaginarios visuales.

La investigación parte del interés por realizar un análisis crítico de los discursos dirigidos a los niños, audiencias supuestamente *apolíticas*, la puesta en relación de ese análisis con el imaginario social que circula en la actualidad en torno a dichos relatos contruidos y el rol que ocupan en nuestra sociedad los diseñadores en comunicación visual en tanto ‘operadores culturales’.¹ El recorrido se construye desde la dimensión cultural abordada desde lo mediático y lo educativo. Las piezas recuperadas servirán para dar cuenta del o los modos en que los estereotipos visuales coadyuvan a la construcción de un saber que puede sesgarse, reducirse o simplificarse a partir del modo en que actúan en el marco de una comunicación destinada a ‘contar acontecimientos sociales’. Además, entendemos que los discursos históricos actualizados en contextos histórico-políticos diferentes, adquieren distintas significaciones de acuerdo al grado de revisión al que se los someta. En este sentido consideramos que es necesario atender críticamente al diseño en sí mismo, como una disciplina en donde la ética profesional debiera constituirse en faro y guía frente a la opacidad deliberada de los discursos políticos e ideológicos.

Uno de los casos paradigmáticos que conformarán el cuerpo de análisis de esta investigación, será el proyecto audiovisual *Paka Paka: el poder de la imaginación*, producido por el Ministerio

1 Concepto recuperado de *El diseño gráfico una voz pública* «un profesional que tiene conciencia de acción y actúa en consecuencia (...) capaz de descubrir qué se oculta detrás de los signos que usa, de los textos que construye (...) Este diseñador es un profesional en que se combinan el dominio del 'oficio' con el conocimiento y dominio de los códigos de la cultura, sobre todo de la cultura visual y la sensibilidad para anticiparse a su tiempo, sin estar fuera de él» (Ledezma, 2003: 14)

de Educación de la Nación. El mismo se constituye como una de las piezas de mayor relevancia, porque opera tanto en el ámbito del hogar como en de la escuela, al constituirse como un medio de comunicación y entretenimiento pero también una herramienta educativa. De este modo, *Paka Paka* es un dispositivo de doble pertenencia, pudiéndose considerar entonces uno de los discursos privilegiados de difusión y por lo tanto un agente de socialización infantil más que relevante. Además, serán tenidos en cuenta para el desarrollo de esta investigación piezas con menor difusión mediática, pero no por ello menos importantes, producidas por instituciones especializadas en la temática como Abuelas de Plaza de Mayo y Educación y Memoria perteneciente a la Subsecretaría de Equidad y Calidad Educativa del Ministerio de Educación. También incorporamos materiales realizados por editoriales independientes, tal es el caso de la publicación *Quién soy* de Calibrosopio.

Como es sabido, el *golpe del '76* corresponde al período iniciado el 24 de marzo de ese año momento en que Jorge Rafael Videla, Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti –integrantes de la Junta de Comandantes en Jefe–, deponen a María Estela Martínez de Perón de su cargo de Presidente. La Junta Militar se hace cargo del poder y dicta los instrumentos legales del *Proceso de Reorganización Nacional* generando la puesta en funcionamiento de una maquinaria que suspendió todo tipo de garantías constitucionales desde el propio Estado. En el abordaje analítico tendremos en cuenta la relevancia de la dimensión ideológica frente a la transmisión del discurso para la infancia por parte de las instituciones como también del gobierno en tanto emisores o ‘agentes de las memorias’ (Kaufmann, 2012: 11). Es necesario aclarar también que en esta investigación no se concibe a la instancia emisora en el marco de un circuito comunicacional totalmente asimétrico en donde un mensaje se emite y recibe sin interferencias por un receptor pasivo y acrítico por su condición de niño. El discurso emitido y el análisis de las visualidades que lo habilitan se vuelve relevante al momento en que es capaz de elucidar los mecanismos imaginarios que son construidos y puestos en circulación en un determinado estado cultural.

Entendemos que el sistema educativo nunca opera aislado de su contexto, y se vale de los medios que producen piezas visuales y las recuperan para la enseñanza y el entretenimiento. En ese sentido, estaremos en condiciones de afirmar que todo producto, objeto

... una
maquinaria que
suspendió todo
tipo de garantías
constitucionales
desde el propio
Estado



o actividad que entretenga al mismo tiempo estará educando. No en términos de una educación formal e institucionalizada sino en el sentido de contar con una función pedagógica: nos enseña qué mirar, qué sentir, qué pensar, y cómo hacerlo, tal y como lo afirma Paula Guitelman (2006) en *La infancia en dictadura*: «cualquier intento de reforma social debe acompañar sus políticas públicas con una campaña más sutil que permita legitimar ciertos imaginarios a través del consenso» (Guitelman, 2006: 17).

Por ello nos proponemos abordar críticamente: ¿De qué manera significan los estereotipos visuales? ¿Tienen un sentido propio independiente del que le da la cultura? ¿Qué hay de estratégico y qué hay de arbitrario en su reproducción? Los estereotipos visuales, son un proceso social de incorporación de signos, un producto cultural que debe ser interpretado.

Escribir sobre la dictadura hoy, a casi 40 años del golpe, nos coloca en un lugar complejo, sobre todo cuando en la actualidad se está debatiendo sobre un modelo de país y sobre un futuro que nunca más quiere volver a vivir en dictadura. Hablar de dictadura hoy, nos sitúa en un pasado terrible, pero que para nosotros, aún no está fosilizado. Todavía le caben muchas preguntas, más incluso si no queremos abordarla desde el *cliché* que se construyó en torno a la temática. Desde nuestra mirada, pretendemos un abordaje crítico, denso, y no dicotómico, el cual nos ayude a dar cuenta de quienes son nuestros agentes de las memorias, ante los cuales no queremos permanecer inmutables.

En el primer capítulo en donde se exponen los fundamentos de esta tesina volvemos sobre las intenciones explicitadas en el párrafo anterior, haciendo hincapié en los aportes que la propuesta presenta para nuestro campo disciplinar. En relación con ello, planteamos en primer lugar la problemática de estas comunicaciones desde una perspectiva socio-cultural en donde la práctica del diseño se inscribe como posibilitante de la transmisión a gran escala de ciertos valores, conceptos, saberes. En ese sentido, revisar las producciones de diseño con perspectiva crítica significa, no solamente, analizar en profundidad las piezas sino también establecer un entramado conceptual que resulta novedoso.

En el segundo capítulo se reconstruye un estado del arte que posee una doble inscripción: por un lado se describen las piezas que se configuran en tanto antecedentes inmediatos de nuestro

Los estereotipos visuales, son un proceso social de incorporación de signos

corpus de análisis. Por otro lado se mencionan las investigaciones que han abordado temáticas similares y enfoques particularizados respecto de alguno de los ejes de esta tesina.

El tercer apartado, de la investigación, se centra en desarrollar un marco teórico a partir de la puesta en relación de tres conceptos centrales: *cultura*, *imagen* y *estereotipo*. La primera noción es recuperada desde la propuesta de los Estudios Culturales, específicamente desde Williams (1981 [1994]) quien la define como 'sistema significativo común'. A partir de allí se plantea un recorrido por la teoría de dicho autor relevando categorías de gran significación para nuestro desarrollo como *hegemonía*, *distancia variable de las prácticas*, *reproducción*, *reproducibilidad* y *formaciones culturales*, entre otros. Gracias a estas recuperaciones fue posible establecer una caracterización contextual que permitió reconstruir el sentido de las comunicaciones analizadas a partir de una estructura teórica específica.

En relación con la noción de *imagen* trabajamos a partir del enfoque de Arfuch (2009), Devalle (2009), Ledesma (2003). Las autoras coinciden en que el espacio social y cultural que habitamos se encuentra atravesado por la '*cultura de la imagen*' que determina que las visualidades ocupan un lugar preponderante en las construcciones de sentido de los sujetos. A la vez este contexto se encuentra determinado por el uso político y económico de la imagen que repercute directamente sobre los modos en que se construye la memoria colectiva.

Respecto de la problemática del *estereotipo* son recuperadas las propuestas de Acebal y Maidana (2009) quienes establecen una definición de '*estereotipo visual*' que se estructura de modo tripartito poniendo en relación un nivel *perceptivo*, un nivel *representativo*, un nivel *cognitivo*. A partir de allí se recuperan los diferentes '*usos*' que pueden hacerse del estereotipo visual y la imagen estereotipada permitiendo establecer categorías y caracterizar la modelización que se hace de este tipo de imágenes en las piezas que componen el corpus.

El cuarto capítulo aborda la cuestión metodológica de la investigación y se estructura de acuerdo a tres dimensiones. La primera de ellas se centra en hallar los criterios que permitieron recortar y organizar el corpus de análisis, a partir de allí se generaron los fichajes necesarios para obtener un primer acercamiento a las piezas.

La segunda dimensión recupera la metodología de base lógico semiótica denominada Nonágono Semiótico (Guerra, 2014) que se trabajó mediante una especificación de la herramienta con el objetivo de generar discursos analíticos pertinentes al marco conceptual arriba mencionado.

El quinto capítulo presenta el análisis de las piezas del corpus a partir de la herramienta metodológica *Nonágono Semiótico*. En este apartado se desarrolla la construcción del ícono diagramático de acuerdo a las especificaciones mencionadas en el apartado anterior y se generan los textos necesarios para dinamizar el contenido volcado en la herramienta mostrando la red de relaciones entre los diferentes lugares lógicos. A partir de estos desarrollos es posible reconocer el modo en que las piezas fueron construidas y distribuidas de acuerdo a una dimensión comunicacional estratégica.

Finalmente el capítulo sexto aborda las conclusiones de nuestro trabajo de investigación. Las mismas se centran en una revisión de la hipótesis central de la tesina y sus objetivos. En ellas abordamos cómo en el corpus seleccionado para el análisis visual se manifiestan la lucha de ciertos signos visuales por imponerse sobre los demás en el imaginario de un intérprete colectivo.

I FUNDAMENTACIÓN

«El Diseño Gráfico es uno de los mecanismos de los que dispone la cultura para procesar y comunicar información» (Ledesma, 1997 [1999]: 54). La especificidad de la práctica radica en qué tipo de información va a comunicar el diseño, ya que todas las construcciones culturales apelan a esta función. En tal sentido, el diseño regula ciertos comportamientos sociales, y es esta dimensión de la práctica la que nos ocupa a los fines de la investigación. Bajo este enfoque, nos centraremos en la categorización propuesta por Ledesma de la función persuasiva del diseño relacionada con un *'Hacer/hacer'* donde se explicita que:

*El Diseño
Gráfico es uno de
los mecanismos
de los que dispone
la cultura para
procesar y
comunicar
información*
LEDESMA, 1997

«Quedan comprendidos los textos más polémicos del Diseño Gráfico y los que tienden a monopolizar toda la interpretación respecto de su acción social, en términos de “beneficiosa” o “nociva”. Son aquellos textos que plantean una modificación de la conducta del destinatario, y buscan una nueva adhesión o un reforzamiento de la existente; por lo

tanto, en ellos se juegan con fuerza cuestiones ideológicas o, mejor dicho, en ellos es donde aparece la máxima tensión ideológica del Diseño Gráfico» (LEDESMA 1997 [1999]: 66).

Es por ello relevante poder mirar estos textos para de este modo, generar un aporte al campo disciplinar a partir de una mirada crítica sobre la relevancia que las producciones visuales tienen en la conformación y regulación de valores e imaginarios dentro de nuestra cultura. La investigación se propone repensar los imaginarios sociales y políticos dirigidos a la infancia, sometiendo a estas construcciones visuales a un proceso de deconstrucción para identificar cómo las mismas influyen en los modos de actuar, percibir y significar de la audiencia. Para ello, creemos necesario atender a las relaciones entre *cultura, identidad y política*.

Argentina hoy nos hace pensar en el vínculo existente entre *autonomía cultural y autonomía política*. Alejandro Grimson (2011) va a decir al respecto, que el problema no debe hacer foco en la conservación de una identidad o su modernización: el problema es quiénes serán los sujetos capaces de incidir y tomar en sus manos esa decisión. Uno de los contextos que nos lleva a revisar tal situación y atender a las nociones de 'invención de la tradición' o 'construcción de la identidad' es la que Grimson señala en su libro:

«En contra del naturalismo, que consideraba que los grupos o las naciones poseían tradiciones e identidades propias, desde los años ochenta, se enfatizaron los contextos históricos y políticos donde los agentes sociales específicos crean o recrean pasados, y postulan el anudamiento de categorías identitarias a los significados del ser, de las costumbres, de ideas y los sentimientos» (GRIMSON, 2011: 17).

Existe por tanto una incesante producción social de relatos que intentan ser aceptados y adquiridos como tradiciones, aunque no todas logran ser eficaces. En este sentido, el interrogante contextual que nos interpela es por qué ciertas narrativas, ciertas construcciones se imponen (Grimson, 2011).

Estudiar de qué forma son visualizados los procesos traumáticos del pasado reciente nos ocupa a los fines de dar cuenta de la relevancia del rol del diseñador a la hora de proponer estratégicamente el uso de las imágenes. En segunda instancia se trata de

abordar por qué el uso del estereotipo se vuelve recurrente en este tipo de piezas reflexionando acerca de cómo las imágenes hablan de una trama social, colectiva.

2 ESTADO DEL ARTE

Como lo enunciáramos párrafos antes, nuestro estudio focaliza en la enseñanza de un período de la historia argentina reciente. Abordaremos cómo la misma es mostrada a los niños y niñas de nuestro país en diferentes piezas gráficas de circulación más o menos masiva en la actualidad.

Como investigaciones que preceden el abordaje de esta temática en particular, podemos presentar una serie de publicaciones dirigidas por Carolina Kaufmann (2006), que se tituló *Dictadura y educación* dividida en tres tomos. A los intereses del propio proyecto, tendremos en cuenta aquel que escribe sobre la contemporaneidad de la situación (dictadura/ educación) titulado: *Los textos escolares en la historia argentina reciente*. Se trata de una complicación que tiene por fin rastrear las huellas de la dictadura en la enseñanza de las escuelas de nuestro país.

El libro es un recorrido por los programas escolares que pretende volver a revisar la arbitrariedad de la selección y elección de algunos textos académicos para la enseñanza de procesos traumáticos, atendiendo a que algunos programas escolares todavía se ajustan a la censura de libros que se diera durante la última dictadura en Argentina.

Para ello da cuenta de la importancia que dichos textos tienen en la construcción de *imaginarios, memorias y sujetos*. Es que en ellos es donde se entrenan las primeras miradas de la sociedad y la relevancia de la infancia atiende a la forma en que 'los modos de ver' son construidos en los niños. El rol del diseñador ocupa un lugar destacado en la forma de mostrar aquellas imágenes que aparecen en los manuales de texto que hoy se estudian en las escuelas de todo el país.

En el tercer tomo, Guitelman publica un análisis de la revista *Billiken* que busca dar cuenta de las relaciones entre la subjetividad infantil y el imaginario social que circuló en el período. *Billiken* es una revista paradigmática en el universo escolar argentino: fundada en las primeras décadas del siglo XX no sólo constituye

un mirador privilegiado para comprender ciertos sentidos de la cultura escolar sino también para comprender el rol que tomó la Editorial Atlántida (a la cual pertenece Billiken) y el resto de sus publicaciones que, como Gente y Para Ti, señaladas de legitimar el accionar represivo del régimen militar.

En este contexto, Guitelman (2006) publica su primer libro llamado *La Infancia en Dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*. El mismo aporta toda su investigación, iniciada en el libro anterior, acerca del involucramiento de un medio de comunicación masivo, la revista Billiken, como un importante difusor de la ideología militar durante el período 1976 - 1983.

Posterior a esta publicación, Kaufmann (2012) coordina otra serie de artículos bajo el nombre de *Textos escolares, dictaduras y después. Miradas desde Argentina, Alemania, Brasil, España e Italia*. Texto que aborda de manera compleja, el estudio de un campo educativo devastado por las políticas de los regímenes dictatoriales y sus legados, finalidad que no renuncia a indagar sobre los años oscuros, pero sí avanza en los años posteriores a las mismas. De este modo, se demuestra cómo en las visiones del pasado se entrecruzan y enlazan diferentes intereses y 'agentes de las memorias', tal como lo expone la compiladora en la presentación del libro.

«La memoria colectiva no debería limitarse sólo a aquello que se relata en las páginas de los manuales escolares» (Guitelman, 2006: 119-120) y continúa:

«existen continuidades ideológicas y culturales entre los períodos previos al golpe y los años de 'Proceso'. Y también entre esos años y la actualidad, más allá de que muchos de los brazos de ese aparato dictatorial hayan sido desmantelados y que, desde ya, se hayan producido muchos cambios. Aun así hoy perdura un modo de mirar y de sentir» (GUITELMAN, 2006: 120).

Con estas frases cierra su investigación dejando abierto un posible espacio para el análisis: lugar que se configura como el 'nicho' dentro del cual esta tesina podría centrar su mirada. Dilucidar cuáles son esos modos de mirar a los que refiere y cómo se ponen en diálogo la multiplicidad de voces y discursos en la construcción de un imaginario social son parte fundamental de los propósitos de nuestra investigación. Es necesario aclarar que todas las investi-

las visiones del pasado se entrecruzan y enlazan diferentes intereses y agentes de las memorias



gaciones mencionadas hasta aquí, fueron realizadas en los campos de la Educación, la Historia y la Comunicación Social, sin embargo tienen íntima vinculación con nuestro objeto de análisis y el rol del diseño en la creación de imágenes para la difusión de una discursividad particular.

La investigación de Guitelman refleja el modo en que la educación y la transmisión de ideologías no se limita solo a los textos enseñados en las escuelas. El colectivo que proponemos mirar -niños y niñas de 6 a 12 años en la Argentina actual-, no es ajeno a la influencia de los medios masivos de comunicación como son la televisión, internet, las revistas y los libros de lectura. La infancia está envuelta en una multiplicidad de comunicaciones actualizadas en específicas piezas de diseño que son controladas y distribuidas de manera deliberada por los medios de comunicación, el Estado -en tanto institución hegemónica-, las instituciones intermedias de la sociedad civil y las editoriales cuya magnitud varía y refleja el tipo de comunicación que distribuye.

Por otro lado, consideramos fundamental apuntar aquí dos publicaciones que focalizan en la enseñanza de la dictadura a los niños. En primer lugar el libro de Graciela Montes (1996) publicado en el 20º aniversario del golpe del 76' y se titula *El golpe y los chicos*, caracterizado por su particularidad para transmitir conceptos complejos que requieren de una narrativa específica. «Desde la literatura infantil, saludablemente, el tema fue y sigue siendo abordado. Lo que todavía no hay son más textos de divulgación, relatos históricos para los chicos, crónicas que asuman esta parte de la historia. Ya es tiempo de que lo cuenten más personas» (Montes, 2006).² El libro posee una forma de mostrar el relato que incluye los testimonios de los hijos de desaparecidos que cuentan cómo ellos vivieron el secuestro de sus padres cuando eran niños. De esta forma se inaugura el relato histórico testimonial, como relato para la infancia y se constituye como el precursor de muchas historias que hoy analizamos en esta investigación.

«Surgió, justamente, de la necesidad de que esta historia sea contada por muchas voces y vista por muchos ojos, de que sea un relato polifónico.

2 Entrevista a Graciela Montes del medio Página 12, en 2006. Consultado en: <http://www.pagina12.com.ar> Última revisión: 08/06/2015

Por eso les di el espacio para que contaran sus recuerdos personales. Muchos habían estado presentes en el momento de la desaparición de sus padres o habían sido secuestrados junto con ellos». (MONTES, 2006)

En segundo lugar, el texto *Pensar la dictadura; terrorismo de Estado en Argentina. Preguntas, respuestas y propuestas para su enseñanza* editado por el Ministerio de Educación en el año 2010 y que se constituye como una propuesta de apoyo para la docencia en torno a esta temática. Este texto fue el primero de una serie, que fue ampliada y especializada (en primaria y secundaria), entre ellas, el afiche del Ministerio de Educación *A 35 años* (2011) que es analizado en el marco de esta investigación. Ambos casos se constituyen como antecedentes del corpus de análisis ya que son publicaciones de carácter iniciático en relación con el propósito de transmitir el pasado reciente a la audiencia infantil. Esta bibliografía nos interesa como antecedente porque su emisor determina el grado de difusión y el tipo de distribución que tuvo en su momento y en un marco contextual muy específico como fue el ‘Año del Bicentenario de la Nación Argentina’ momento en que la cuestión histórica del país tomó una notable relevancia.

... desde el Estado se puso en marcha una serie de piezas pensadas para la educación de temas complejos como el ejercicio y la construcción de la memoria de la historia reciente.



Si bien son dos casos de especial relevancia, los mismos no integran el corpus de la tesina, porque no son piezas de actual circulación. No obstante ello, consideramos importante remarcar el largo período de tiempo que separa a una de otra publicación, esto es así porque antes de la puesta en vigencia de la Ley Nacional de Educación 26.206 (2003) impulsada por el Presidente Néstor Kirchner, sólo existían propuestas narrativas aisladas que contaran la historia reciente, el mayor desarrollo estaba abordado desde la literatura infantil, con excepción de la publicación de Montes. Sin embargo luego de la sanción de la Ley y con el correr de los años desde el Estado se puso en marcha una serie de piezas pensadas para la educación de temas complejos como el ejercicio y la construcción de la memoria de la historia reciente. Esta iniciativa llevó a que desde muchos lugares de la sociedad se le diera materialidad a su relato mediante piezas de diseño exclusivamente dedicadas a esta temática, piezas que forman parte de nuestro corpus de análisis.

Esta tesina propone varios ejes de revisión de la práctica del diseño, es por ello que además de estos casos de referencia que anteceden y que no son específicos de nuestra disciplina revisaremos

otras investigaciones que se constituyen como antecedentes en temas específicos sobre algún eje de nuestro análisis y en relación directa con el diseño de comunicación visual.

En nuestro país siguen latentes y vigentes las diferentes voces que relatan lo ocurrido en la dictadura y parece no alcanzar con aquello que se estudia en las aulas, por ello cada vez son más las publicaciones que aparecen en las librerías dirigidas a los niños cuyos relatos se inscriben en este período histórico, valiéndose de imágenes estereotipadas para la construcción de narrativas que dan cuenta de los hechos. Sin embargo, no sólo la audiencia infantil es el público elegido para las narraciones que se publican acerca de la dictadura y sus horrores: en la investigación de la Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo: *El cartel y su influencia en la construcción de la memoria colectiva posterior a la dictadura militar de 1976 / 1983 en la ciudad de Buenos Aires*,³ Ledesma Gómez (2012) recupera la dictadura como hecho traumático propicio para un estudio desde la especificidad de lo visual. El trabajo aborda la responsabilidad que la cultura tiene en la construcción de la memoria en una sociedad '*habituada a olvidar*'. Para su análisis, se centrará en el cartel, destacando cómo se constituye en un elemento de protagonismo constante en la trama de la cultura y el modo en que su influencia gráfica y visual planteada a lo largo de la historia aporta sentido a la construcción de la memoria colectiva.

En la publicación *Ensayos Contemporáneos* de la misma Universidad pero otra edición (Edición VIII, Escritos de estudiantes, Mayo 2012), encontramos la siguiente investigación: *Los estereotipos de mujeres en las películas de Disney* publicada por Zapata Fiedler (2011). La misma se ocupa de el rol de la mujer adoptado en las películas de Disney, eje central de la investigación, y que nos aporta como investigación el enfoque a la audiencia en relación con los estereotipos visuales. Si bien compartimos con esta investigación la misma hipótesis, 'los niños absorben los modelos que consumen y no pueden cuestionarlos' no compartimos el enfoque teórico utilizado *Estructura y función de la comunicación en la sociedad* (Laswell, 1948), *Introducción a la teoría de la comunicación de masas* (Mcquail, 1983) y *Dialéctica del iluminismo* (Horkheimer y Adorno, 1947)

los niños absorben los modelos que consumen y no pueden cuestionarlos

3 Consultada en la plataforma de la Universidad de Palermo: fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc Última revisión 27/05/2015

ya que el mismo, se constituye de autores que consideran a la audiencia como 'receptores pasivos'. Nuestra investigación busca avanzar sobre esa concepción e identificar el rol activo de los receptores en la decodificación de significados. Sin embargo, nos interesa el enfoque de esta tesis, es decir, como un producto cinematográfico, o cualquiera sea su medio, produce conciencia y a partir de los estereotipos configura sujetos.

Otro de los ejes que nos ocupan en nuestra investigación, es cómo el diseño presta su voz a la hegemonía, como el Estado recupera ciertos momentos históricos específicos, usa imágenes de la memoria y las convierte en relatos y narraciones con el fin de 'apropiarse' de la historia, como fuente de legitimación. Una tesis que se enfoca en este análisis es *La construcción del legado: huellas e imágenes del festejo del Bicentenario en la ciudad de Buenos Aires*⁴ escrita por Guevara (2010) y dirigida por Lic. Daniela Fiorini y Prof. Arq. Enrique Longinotti. Ésta investigación está focalizada en analizar a la ciudad como un lugar de representación y memoria. El análisis recorrerá a través del estudio de las imágenes como las mismas se actualizan en la memoria y ayudan a traer al presente los eventos del pasado. El trabajo consiste en recuperar aquellos momentos que fueron seleccionados como '*memoria*' de estos 200 años de la historia del país, para los cuales se hace una selección de aquellos que se consideran parte de la Historia Argentina, y los que no. Esta tesis parte de la concepción de que existe una '*memoria oficial*' que es viabilizada por la hegemonía a través de su discurso. Nos interesa, particularmente, este enfoque ya que lo compartimos para la investigación en la que estamos trabajando.

Por último, queremos citar una investigación que no pertenece al campo del diseño, pero tiene por objeto de análisis, el mismo caso que nos convoca; la señal de televisión pública *Paka Paka*. La primera señal pública para las infancias de la historia de Argentina, en ella se encuentra publicada la '*versión legítima*' de la historia que se enseña y que las próximas generaciones compartirán como la base común de su conocimiento, en ella pueden rastrearse qué discursos y estereotipos circulan hoy en nuestra sociedad.

La autora de esta investigación, Lanati (2015), actualmente se encuentra desarrollando su tesis doctoral que se titula:

4 Publicada en <http://maestriadicom.org/> Última revisión: 27/05/2015

Las modalidades de construcción de la representación de la infancia en un medio audiovisual público: el caso de Paka Paka. La misma aún no está publicada pero existe en Internet ⁵ una entrevista realizada a su autora que nos acerca al trabajo que se encuentra realizando. La investigación surge porque *Paka Paka* es el único canal de televisión infantil hecho en Argentina, contando para su realización con la colaboración de productoras independientes de todo el país. Resulta interesante, explícita su autora, que finalmente aparezcan modismos, formas de hablar que tengan que ver con cada región o localidad, formas de vestirse, que existan otros tiempos de ver la televisión. Citamos a la misma, porque supone un mismo objeto de estudio, sin embargo, nuestra investigación se centrará en el análisis de los estereotipos hipotetizando como los mismos viabilizan la construcción de una '*historia oficial*'.

Luego de un breve recorrido por las publicaciones existentes, queremos poner de manifiesto el móvil que tenemos al abordar la siguiente investigación. ¿Qué características formales de un personaje o hecho histórico se seleccionan en tanto rasgo pertinente para la construcción de una imagen estereotipada? El diseño como práctica significativa, sirve a este enfoque, para construir un corpus de análisis que nos posibilita comprender no sólo el protagonismo que ha adquirido la disciplina en la actualidad, sino el modo en que se encuentra inscripto dentro de las diversas tramas culturales que se nos proponen como un marco de análisis.

La injerencia del diseño en este proceso resulta crucial dado que, en este momento inicial de nuestra investigación, detectamos que a ese ineludible recorte, se suman aspectos que se relacionan con la construcción de la imagen y con la relación que se da entre ésta y los textos, enfatizando constantemente la apelación a la imagen y/o la estética estereotipada como recurso.

5 Entrevista publicada en <http://www.unr.edu.ar/> Última revisión: 27/05/2015

Contexto sociopolítico

A casi 40 años de la recuperación de la democracia, en nuestro país siguen latentes y vigentes las diferentes voces que relatan lo ocurrido en la dictadura, parece no alcanzar con aquello que antes se estudiaba en las aulas, y cada vez son más las publicaciones que aparecen en las librerías de nuestro país dirigidas a los niños cuyos relatos que se inscriben en este período histórico, se valen de imágenes estereotipadas para la construcción de narrativas que dan cuenta de los hechos históricos.

Desde el año 2003, a partir de la sanción de la Ley de Educación Nacional, se viene desarrollando en el país una política educativa de memoria cuyo objetivo principal es acompañar y facilitar la tarea de enseñar estos temas complejos. Afirmando que «Siempre que recordamos lo hacemos desde el presente y en un contexto determinado» (Cuadernillo: A 35 años, 2011). Esta afirmación nos permite hipotetizar en que el recorte ideológico deseado es inherente a quién sea el emisor de la propuesta.

Desde la señal pública del Ministerio de Educación de la Nación, se avanza en un canal audiovisual para las infancias que trajo a la Argentina una nueva manera de ver a los chicos como audiencia televisiva. «Estamos muy contentos por todo este crecimiento y por lo que significa *Paka Paka* en el imaginario y la conciencia argentinas» (Verónica Fiorito, 2013, *ex Directora del Canal*). En la señal pueden rastrearse los discursos y estereotipos circulan hoy en nuestra sociedad.

La pregunta parece girar en torno a lo que se dice y a quién lo dice, desde esta investigación abordamos un tema complejo: la enseñanza de la historia reciente, dirigido a una audiencia particular: los niños; ya que en la combinación de estas dos variantes, la multiplicidad de discursos y relatos diferentes nos da lugar a la construcción de un variado cuerpo de análisis.

Para muchos niños y niñas estas imágenes subjetivas serán el único conocimiento *institucionalmente legitimado*, en torno al relato de los hechos históricos, lo que acarrea como consecuencia un aprendizaje sesgado sobre una serie de aspectos pensando específicamente en la problemática de la enseñanza de nuestra historia reciente, y, en particular de la última dictadura militar argentina.

*estas imágenes
subjetivas
serán el único
conocimiento ins-
titucionalmente
legitimado*



3 HIPÓTESIS

Las imágenes estereotipadas presentes en piezas de comunicación visual actuales para audiencia infantil sobre la última dictadura militar, son una herramienta potente para la construcción de conocimiento ‘dirigido’ que genera un sesgo negativo en la enseñanza de la historia argentina reciente.

4 OBJETIVOS

- Realizar* un aporte teórico al campo del diseño de comunicación visual a partir del planteo de relaciones novedosas entre conceptos complejos propios de la disciplina y de otros campos de conocimiento.
- Contrastar* los abordajes teóricos en torno al concepto de ‘estereotipo visual’ con aquellos relacionados con la noción de ‘materialización ideológica’ para explicar los procesos de cristalización valorativa que se condensan en la imagen estereotipada en tanto dispositivo de reproducción social.
- Analizar* con enfoque crítico el uso de imágenes estereotipadas en piezas de comunicación visual actuales referidas a la temática de la última dictadura militar en Argentina.
- Reconocer* las estrategias comunicacionales pautadas en cada sistema de piezas y explicitar relaciones entre el uso de imágenes estereotipadas y audiencia con el propósito de visibilizar la intención reproductiva de dichas piezas.



5 MARCO TEÓRICO

EL DESARROLLO DE este capítulo explicita los enfoques teóricos que servirán a la instancia analítica de la presente tesina. El primero de sus apartados se desarrolla en relación con la noción de *'cultura'* definida en términos de *'sistema común de significados'* (Williams, 1981 [1994]), es decir, como un espacio en donde las prácticas sociales se actualizan y adquieren sentido. Comprenderla como un entramado de fuerzas que se contraponen o se potencian entre sí permite valerse de sus categorías centrales en el desarrollo de herramientas para el análisis crítico.

En un segundo momento se abordará el concepto de *'imagen'* centrándonos en el modo en que se vincula y funciona en su contexto de surgimiento y circulación. A partir de su especificación como *'ideologema'* (Bajtín, 1928 [1994]) podremos reflexionar acerca del modo en que ese funcionamiento responde directamente a *ciertas axiologías* propias de voces institucionalizadas en la cultura.

Por último desarrollaremos la noción de *'estereotipo visual'* Acebal y Maidana (2009) y Amossy y Herschberg (1997) y de acuerdo con ese recorrido analizaremos el modo en que el mismo incide en las percepciones, las representaciones y las significaciones que porta. Esta tripartición del concepto con fines puramente analíticos se relaciona con el planteo que Schnaith (1997) realiza para pensar la problemática de la codificación visual y permite abordar el concepto de *'estereotipo'* e *'imagen estereotipada'* teniendo en cuenta los sutiles desplazamientos que dichas categorías poseen tanto en el espacio de la emisión como en el de la recepción. También se focalizará en las intencionalidades que se juegan en la primera de dichas esferas al establecer un recorte y una selección deliberada de los *'atractores visuales'* que semiotizan valores o disvalores complejos.



WIKIPEDIA
La enciclopedia libre

[Portada](#)

[Portal de la comunidad](#)

[Actualidad](#)

[Cambios recientes](#)

[Páginas nuevas](#)

[Página aleatoria](#)

[Ayuda](#)

[Donaciones](#)

[Notificar un error](#)

[Imprimir/exportar](#)

[Crear un libro](#)

[Descargar como PDF](#)

[Versión para imprimir](#)

Herramientas

[Lo que enlaza aquí](#)

[Cambios en enlazadas](#)

[Subir archivo](#)

[Páginas especiales](#)

[Enlace permanente](#)

[Información de la página](#)

[Elemento de Wikidata](#)

[Citar esta página](#)

Otros proyectos

[Wikiquote](#)

[Wikcionario](#)

En otros idiomas

[Afrikaans](#)

[Artículo](#)

[Discusión](#)

[Leer](#)

[Editar](#)

[Ver h](#)

Cultura

Cultura (en latín: *cultura*, 'cultivo')¹ es un término que tiene muchos significados interrelacionados. Por ejemplo, en 1952, Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn compilaron una lista de 164 definiciones de «cultura» en *Cultura: Una reseña crítica de conceptos y definiciones*. En uso cotidiano, la palabra «cultura» se emplea para dos conceptos diferentes:

- Excelencia en el gusto por las bellas artes y las humanidades, también conocida como alta cultura.
- Los conjuntos de saberes, creencias y pautas de conducta de un grupo social, incluyendo los medios materiales que usan sus miembros para comunicarse entre sí y resolver sus necesidades de todo tipo.

Cuando el concepto surgió en Europa, entre los siglos XVIII y XIX, se refería a un proceso de cultivación o mejora, como en la agricultura u horticultura. En el siglo XIX, pasó primero a referirse al mejoramiento o refinamiento de lo individual, especialmente a través de la educación, y luego al logro de las aspiraciones o ideales nacionales. A mediados del siglo XIX, algunos científicos utilizaron el término «cultura» para referirse a la capacidad humana universal. Para el antipositivista y sociólogo alemán Georg Simmel, la cultura se refería «la cultivación de los individuos a través de la injerencia de formas externas que han sido objetificadas en el transcurso de la historia».²

En el siglo XX, la «cultura» surgió como un concepto central de la antropología, abarcando todos los fenómenos humanos que no son el total resultado de la genética. Específicamente, el término «cultura» en la antropología americana tiene dos significados: (1) la evolucionada capacidad humana de clasificar y representar las experiencias con símbolos y actuar de forma imaginativa y creativa; y (2) las distintas maneras en que la gente vive en diferentes partes del mundo, clasificando y representando sus experiencias y actuando creativamente. Después de la Segunda Guerra Mundial, el término se volvió importante, aunque con diferentes significados, en otras disciplinas como estudios culturales, psicología organizacional, sociología de la cultura y estudios gerenciales.

Algunos etólogos han hablado de «cultura» para referirse a costumbres, actividades o comportamientos transmitidas de una generación a otra en grupos de animales por imitación consciente de dichos comportamientos.

Índice [ocultar]

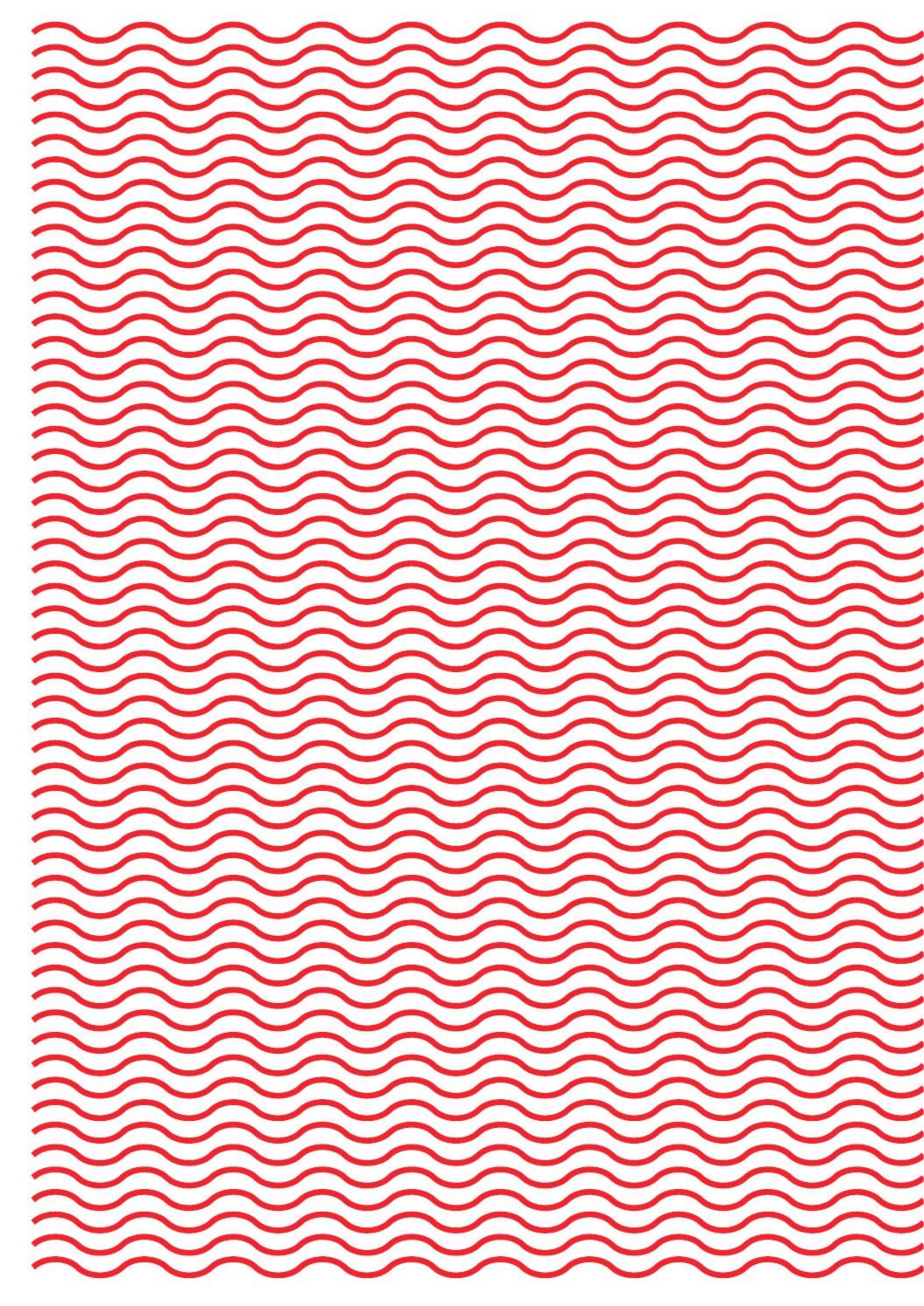
- Formación del concepto de cultura
 - 1.1 Etimología
 - 1.2 Concepción clásica de la cultura
 - 1.3 Cultura y civilización
- Definiciones de cultura en las disciplinas sociales
 - 2.1 Definiciones descriptivas de cultura

«

La cultura no es
relevante porque sea una esfera;
es relevante porque no existe
ningún proceso social
que carezca de significación.

»

Grimson, 2011



«El hecho es que no hablaban el mismo idioma» (WILLIAMS, [1975] 2008: 15).

MEDIANTE ESTA BREVE afirmación, Williams (1975 [2008]) introduce el texto *Palabras Clave*. Un vocabulario de la cultura y la sociedad para entender la complejidad de la cultura en un turbulento contexto social.¹ Esta frase recurrente en términos de lenguaje² no es, según el autor, técnicamente cierta. Lo que ocurre es que tenemos diferentes valores inmediatos o diferentes tipos de valoración. Es decir que no hay, por supuesto, ningún criterio que diga que algún grupo esté equivocado. Lo que sí probablemente ocurra es que un grupo temporalmente dominante trate de imponer sus propios usos como correctos.

«Lo que en verdad sucede (...) es un proceso absolutamente fundamental para el desarrollo de una lengua, cuando en ciertas palabras, tonos y ritmos hay significados que se proponen, se buscan, se someten a prueba, se confirman, se afirman, se califican y se modifican.» (WILLIAMS, 1975 [2008]: 16)

Además, al problema del significado y sus usos se le suma el contexto. Es cierto que ninguna palabra conserva su autonomía y puede separarse de su contexto de aparición, dado que es un *elemento inmerso en un proceso social* en la que muchos significados cruciales han sido moldeados por una clase dominante. Para el autor, es fundamental que el lenguaje se entienda como un sistema en constante formación y reforma, en contextos específicos.

1 Esta cita clave del autor, tiene su origen en una conversación con un colega, luego de regresar del conflicto internacional entre Alemania y Japón. En 1945 el pensador inglés de fuerte inclinación marxista, Raymond Williams, regresa a Cambridge luego de haber estado en el ejército durante la guerra. En palabras del autor «estábamos demasiado preocupados por el nuevo y extraño mundo que nos rodeaba» y es esta situación la que lleva a Williams a redefinir conceptos claves para la sociología, su mayor interés se encuentra en redefinir el concepto de cultura, propuesta que le llevará varios años de investigación.

2 Williams centra su estudio de la cultura en el lenguaje, porque dice que es el sistema fundamental que tenemos para que se desarrolle la cultura, y además porque el autor proviene del campo de la literatura.

Williams propone interpretar la cultura como un entramado de relaciones que involucra a diferentes actores de la sociedad en un contexto particular. Esto resulta relevante porque refleja el modo en que vamos a interpretar la noción de contexto a lo largo de nuestra investigación y su relación con las discursividades que actualmente se construyen para la audiencia infantil con el objetivo de viabilizar una temática compleja, la enseñanza de la historia argentina reciente: *el período 1976-83*.

En el marco de los estudios semióticos y culturales, en las últimas décadas se ha reflexionado con insistencia acerca del protagonismo de la imagen en la vida cotidiana. Verónica Devalle (2009) en su artículo *El análisis cultural: nuevas perspectivas para pensar el diseño*, explica las causas que han llevado a llamar a este proceso como cultura de la imagen: en este contexto se enmarca la tesina, donde se dará cuenta de la serie de cambios en el imaginario social y cultural a partir del análisis de los usos de los estereotipos visuales en nuestra sociedad.

5.1 Cultura

A LO LARGO DE una serie de textos publicados entre las décadas de 1960 y 1980, el sociólogo inglés Raymond Williams (1921-1988), logró acuñar una definición para el concepto de '*cultura*' que es constantemente retomada en el ámbito de los Estudios Culturales y la Sociología debido a la potencia descriptiva teórica que permite utilizarlo para la descripción de procesos sociales actuales. Dada su filiación al pensamiento marxista, el autor lee las variaciones culturales como procesos extensos de cambios sucesivos en donde se considera la existencia de un sistema relacional de opresión cuyos elementos dominantes actúan por sobre elementos subordinados.

En el marco de la tradición culturalista, Williams (1981 [1994]:10) propone una historización para el término '*cultura*'. Sostiene que el primer uso del concepto designa un proceso específico: el cultivo (cultura) de granos y cría y alimentación de animales. Posteriormente se extiende al cultivo activo de la mente humana. A finales del siglo XVIII en Alemania e Inglaterra, el término acaba por designar la configuración de un espíritu conformador que da sentido a todo el modo de vida de un pueblo en particular.

Estos primeros usos del concepto dieron lugar a una gama de significados variables que iban desde:

«1) un estado desarrollado de la mente, como en el caso de una persona con cultura, una persona culta; hasta 2) los procesos de este desarrollo, como es el caso de los intereses culturales y las actividades culturales; y 3) los medios de estos procesos, como las artes, y las obras humanas intelectuales en la cultura.» (WILLIAMS, 1981 [1994]: 11)

La dificultad para definir el término radica en la convergencia de intereses que habilita. Se encuentran por una parte, los que subrayan el espíritu conformador, un modo de vida global de un pueblo en particular que, para Williams, poseen una posición idealista respecto del término. Por otra parte se encuentran aquellos que apuntan a un orden social global, especificable por sus estilos artísticos y sus trabajos intelectuales, es decir, los resultados de los procesos o lo que el autor va a llamar los productos directos de la cultura con una postura materialista.

El estudio de la cultura en la segunda mitad del siglo XX, se componía principalmente de investigaciones realizadas desde estas dos posiciones. Luego de un largo recorrido, Williams arriba a una definición superadora que sería publicada en *Sociología de la cultura*, en donde el término queda definida como:

... sistema signifi-
cante a través del
cual necesaria-
mente [...] un
orden social se
comunica...

«El sistema signifi-
cante a través del cual necesariamente (aunque entre
otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimen-
ta y se investiga.» (WILLIAMS, 1981 [1994]: 13).

El complejo entramado de prácticas que se subsumen al interior de este planteo es precisamente el aspecto que lo dota de actualidad. Es así que la cultura, por definición, se extiende a numerosas producciones:

«A todas las “prácticas significantes”—desde el lenguaje, pasando por las artes y la filosofía, hasta el periodismo, la moda y la publicidad—que ahora constituyen este campo complejo y necesariamente extendido» (WILLIAMS, 1981 [1994]: 13).

Aquí se condensan la concepción de cultura en tanto proceso complejo, necesario para el desarrollo de la sociedad y un aspecto cuasi semiótico del concepto, por el cual sería posible interpretar la cultura como un código para comprender acciones y comportamientos de los sujetos que la conforman. En los siguientes párrafos profundizaremos en la definición expuesta a partir del abordaje de sus categorías centrales.

*... la cultura
como un código
para compren-
der acciones y
comportamientos
de los sujetos que
la conforman*

5.1.1 Codificación visual y construcción de sentido

Avanzaremos entonces en un análisis pormenorizado de la noción de cultura. Un primer aspecto se relaciona con la idea de un *sistema significante común*. La cultura son todas las prácticas significantes, es decir, aquellas que desde el hacer construyen significado que incide en las demás prácticas. Ya no sólo nos referimos (como lo hace la antropología) a la cultura como un modo de vida sino que el concepto está implicado en todas las formas de la actividad social. Esto puede relacionarse con la categoría de código que propone Eco (1975) y que se define como:

«Un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación» (ECO, 1975 [2000]: 25, *las mayúsculas son del autor*)

Podemos pensar que ambos autores hablan de un *sistema simbólico común* a toda la sociedad que se construye a partir de una convención basada en la *experiencia*, la *tradición*, la *educación* y el *aprendizaje* de un lenguaje compartido.

A los fines de nuestra investigación esta relación es fundamental ya que revela que toda construcción discursiva (textos e imágenes) es el resultado de prácticas significantes y por tanto producto de una formación cultural específica. Resulta central comprender la problemática de la significación como producto cultural en un momento determinado de la historia de una sociedad. Ello posibilita hipotetizar acerca del proceso de decodificación que se construye frente a la imagen y su imbricación en los discursos sociales y políticos.

«Desde la perspectiva semiótica, podemos considerar que las imágenes forman parte de nuestro mundo visual no son formas abstractas dotadas de una significación universal, transcultural o unívoca sino más bien productos culturales que sólo pueden ser leídos como signos, en el marco de una historicidad» (FIORINI Y SCHILMAN, EN ARFUCH, 2009: 163).

En el contexto del desarrollo de una cultura la existencia de un grupo dominante es necesaria para mantener en equilibrio las tramas sociales.³ Cuando Williams habla acerca de un carácter reproducible del orden social da cuenta de las operaciones que desde una formación cultural dominante se llevan a cabo con el objetivo de transmitir aspectos axiológicos en una esfera subordinada.

«Una clase dominante "tiene" esta ideología bajo formas simples y relativamente puras. Una clase subordinada, en cierto sentido, no tiene sino esta ideología como su conciencia». (WILLIAMS, 1977 [2009]: 144-145)

El análisis que proponemos como corolario de la presente investigación abordará justamente la construcción de sentido que se da en torno a los *usos de la imagen estereotipada* como un dispositivo potente para la reproducción de la ideología propia de los agentes hegemónicos. Para ello, será necesario tener en cuenta el contexto en el cual se encuentran inmersas estas producciones, quiénes las producen; y cómo logran transmitir en un sentido *'indirecto'*, valores y significados.

5.1.2 Reproducción cultural

Según Williams (1981 [1994]) el uso del término *'reproducción'* es, al menos, contradictorio. Recuperando los textos en los cuales se propone un recorrido sobre sus usos encontramos que desde el siglo XIX el concepto ha tenido el significado corriente de copia, o

3 Williams disiente con los lineamientos marxistas más ortodoxos cuando habla acerca de la necesaria existencia de un grupo social dominante dentro de la sociedad para la permanencia de la cultura. Se afilia al marxismo, para luego tomar esta posición diferenciada, por la razón que él mismo denominó populismo radical, una suerte de "fundamentalismo" marxista: afiliación comprometida, pero más dedicada a la producción que a la crítica cultural.

hacer una copia. Deviene del campo del Arte y refiere a la reproducción de originales. Algo similar ocurre desde la biología donde el término responde a la creación de un nuevo organismo de la misma especie, pero en este caso, y esto es fundamental, no como copia del original. (Williams, 1981 [1994]: 172-173)

Teniendo en cuenta que «es inherente al concepto de una cultura su capacidad para ser reproducida» (Williams, 1981 [1994]: 172), en muchos de sus rasgos la cultura es un modo de reproducción. Aquello tangible de la cultura es *necesariamente* una selección y organización, de pasado y presente, donde es visible la existencia de los elementos que integran un proceso cultural. A este fenómeno se denomina *reproducibilidad*. Así una forma es intrínsecamente reproducible y este es el modo en que se constituyen las convenciones sociales, es decir, los valores que cohesionan la vida en sociedad.

En el marco de nuestra tesina interesan fundamentalmente los procesos de reproducción que atañen al relato histórico que una formación cultural adopta como *legítimo* en tanto es emitida e institucionalizada desde las esferas de la hegemonía. En relación con ello, el concepto de '*tradicción*' resulta relevante porque, según Williams, queda definido como reproducción en acción.

En este sentido, muchos de los componentes culturales que utilizaremos en el análisis, entre ellos el uso de las imágenes estereotipadas, ya que es inherente al concepto de *estereotipo* su capacidad para ser reproducido; quedan agrupados bajo esta categoría.

5.2 Hegemonía

ESTE CONCEPTO RESULTA particularmente complejo porque su definición queda normalmente asociada al uso coloquial del término, esto es, la existencia de una relación de dominio entre Estados (Williams, 1977 [2009]). Durante el Marxismo, el mismo se extendió a la relación entre las clases sociales refiriéndose a la existencia de una clase dirigente. En *Marxismo y Literatura* se afirma que prevalece «un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales; y la '*hegemonía*', según las diferentes interpretaciones es esto, o las fuerzas sociales y culturales activas que constituyen sus elementos necesarios» (Williams, 1977 [2009]: 142-143)

El autor hace referencia a la importancia del término relacionándolo con el concepto de cultura y otorgándole cierto estatuto de superioridad, ya que si la cultura es el proceso social total la hegemonía es: «el proceso social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes» (Williams, 1977 [2009]:143). La noción de hegemonía va más allá de la ideología y la cultura de una sociedad específica ya que constituye el control de estas dos categorías.

La hegemonía es constantemente vinculada con las nociones de dominación y subordinación ya que ese término adquirió un sentido muy significativo en la obra de Gramsci (1927-35) donde resulta común homologarlo con esta práctica. Williams va a recuperar este vínculo pero no en su totalidad, diciendo que estas relaciones se desarrollan bajo formas de conciencia práctica y se van a llevar adelante dentro del proceso social total, no sólo atendiendo a la actividad política y económica. Esto significa pensar la hegemonía como un lugar de consenso a partir del cual la esfera subordinada absorbe la estructura de la cultura. La hegemonía no se va a limitar sólo a un nivel superior articulado de la ideología, ni una forma de control considerada como manipulación o adoctrinamiento. Sino que es en sí misma «una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de las clases particulares» (Williams, 1977 [2009]: 146)

Es en este contexto el autor reflexiona y propone una forma totalmente diferente de comprender a la actividad cultural: *como tradición y como práctica*. Explicita que no es, desde ningún punto de vista, una actividad casual se halla entre los procesos básicos de la propia formación. Incluso aún puede ser vista como elemento de una *hegemonía*. Cuya característica debe ser una formación social y cultural inclusiva para que logre un alto grado de efectividad.

Para Williams no existe modo pasivo como forma de dominación, el proceso debe ser continuamente renovado, definido y modificado. Y aunque por definición *la hegemonía es siempre dominante*, nunca lo es de un modo total, por lo tanto se deben atender a otros dos conceptos, que constituyen elementos reales y persistentes de la práctica, que son la contrahegemonía y hegemonía alternativa.

La decisión de la hegemonía frente a estas prácticas puede ser variada, puede ignorar o aislar tales alternativas, o puede controlarlas, transformarlas o incluso incorporarlas.

*la hegemonía
es siempre
dominante*



Puede decirse que la cultura dominante, produce y limita sus formas de contracultura. Estas formas existen en la sociedad como elementos significativos, y son importantes no sólo como formas de lucha en sí mismas, sino como rasgos indicativos de lo que ha tenido que actuar el proceso hegemónico para ejercer el control.

Estos elementos son «*reales y persistentes de la práctica*» (Williams, 1977 [2009]: 149). Cuando se visualiza un proceso social específico se identifican producciones políticas y artísticas directamente opuestas con la práctica hegemónica, pero con especial relevancia en la trama de la cultura. Lo que Williams va a decir de las mismas es que es '*lo hegemónico*' quien limita y produce sus formas de contrahegemonía, y ello lo hace para «neutralizarlas, cambiarlas o incorporarlas efectivamente» (Williams, 1977 [2009]:151).

Es decir que, existen en la cultura '*prácticas*' que no dependen de la hegemonía, pero que sin embargo, son absorbidas por ésta en el complejo proceso social de transformación en el que siempre se encuentra la hegemonía. Para poder dominar, es necesario, poseer las formas en la que se pretende ejercer ese control, y ello puede estar dado, desde el cómo debe ser un sujeto en sociedad, cómo debe pensar, cómo debe actuar; pero también puede ser mostrado desde cómo no debe ser, y desde allí se absorben los modelos y modos que la hegemonía, en vez de eliminar, utiliza en pos de su propio beneficio. Nos interesa particularmente, a los fines de la tesina, cómo la hegemonía actúa en el proceso activo de la construcción de la cultura.

Williams afirma que en la cultura se reproducen ciertos modelos, ciertas prácticas y ciertos valores que generan un estado armónico de las personas en convivencia. Esa reproducción de modelos, valores y prácticas están dictaminadas por la hegemonía. Williams desplaza la idea de que la hegemonía es ese aparato que dispone de manera coercitiva y violenta sobre una esfera subalterna. Lo que propone es que la hegemonía es parte de una cultura y es absolutamente necesaria desde una mirada sociológica porque no hay modo de mantener una sociedad estable, sin caer permanentemente en períodos de crisis, si no hay una línea de pensamiento que sea capaz de mantener ese liderazgo. Despega totalmente la concepción de hegemonía de lo que Althusser (1970) define como '*aparato ideológico del Estado*' y asienta el hacer de la hegemonía en las tradiciones y en la educación.

Entonces, todo lo que se produce en la cultura es un recorte de lo que sucede en esas esferas del poder.

«Una hegemonía dada es siempre un proceso» (Williams, 1977 [2009]: 149). Propuesta esta perspectiva, es desde donde miraremos e intentaremos analizar el cuerpo que da forma a esta investigación entendiendo que «la parte más difícil e interesante de todo análisis cultural, en las sociedades complejas, es la que procura comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación» (Williams, 1977 [2009]: 151)

Hasta aquí hemos abordado cómo la ‘hegemonía’ es «siempre una interconexión y una organización más o menos adecuada de lo que de otro modo se dan como significados, valores y prácticas separadas e incluso dispares que este proceso activo incorpora a una cultura significativa y a un orden social efectivo» (Williams, 1977 [2009]: 152). A los fines de nuestro análisis podemos hipotetizar respecto del caso principal de estudio: *Paka Paka*. Es el caso que cuenta la ‘historia oficial’ del canal del Ministerio de Educación de la Nación, nos interesa, ya que en él podemos revisar el accionar hegemónico. Es decir, cómo los estereotipos visuales usados para narrar el relato viabilizan ciertas cuestiones valorativas de la historia argentina reciente priorizando la ‘validación política’ y no la cuestión educativa. El que exista una historia oficial supone la presencia indiscutible de una ‘no oficial’, y es donde podemos evidenciar tanto en la primera como en la segunda, que existe una subjetividad impresa en el relato que persigue fines políticos, en mayor o menor medida dado por la distancia variable de la práctica.

Concepto sobre el que avanzaremos a continuación.

5.2.1 El activo proceso de la cultura

Como afirma Williams la hegemonía es siempre un proceso activo que responde a un orden social efectivo. Dicho proceso de incorporación asume para el autor una importancia central en el seno de la cultura en que se inscribe. Para poder identificar el material sobre el cual se opera distingue tres aspectos: *tradiciones, instituciones, y formaciones*. (Williams, 1977 [2009]: 153)

En primer lugar, la ‘tradición’ se define en tanto aquello que llamamos ‘herencia cultural’ (Williams, 1981 [1994]:174), lo que an-

teriormente el autor mencionara como ‘reproducción en acción’ (Williams, 1981 [1994]: 174) y que se define como:

«Un proceso de continuidad deliberada, y que, sin embargo, se puede demostrar mediante el análisis que cualquier tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada» (WILLIAMS, 1981 [1994]: 174)

El autor va a considerar a la tradición como una de las prácticas más evidentes de la hegemonía, ya que no se va a referir a un pasado sobreviviente, sino a una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo, que resulta altamente eficaz para el presente (Williams, 1977 [2009]: 153). Williams va a hablar en este momento de que ciertos significados son seleccionados y acentuados intencionalmente en búsqueda de una identificación cultural y social. Lo que la tradición ofrece es un sentido de «predispuesta continuidad», un puente entre selecciones del pasado y políticas presentes:

«Un proceso deliberadamente selectivo y conectivo que ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo» (WILLIAMS, 1977 [2009]: 154).

De este proceso selectivo se pueden distinguir dos características fundamentales: que es *poderoso* y *vulnerable* (Williams, 1977 [2009]: 155). El poder de esta acción radica en que la hegemonía está altamente capacitada para construir las conexiones activas, dejando a un lado las que no se desean. Y es sumamente vulnerable porque lo que el autor va a llamar el ‘verdadero registro de la cultura’: la selección y aquello que se descarta, es efectivamente recuperable. Esto resulta central para la investigación ya que pone de relieve el carácter primordial que poseen las instituciones en la cultura ya que de ellas depende -aunque no de manera excluyente- la configuración y estilización de los discursos que portan una serie de valores a reproducir.

Williams va a distinguir dentro las instituciones a aquellas que operan bajo una política general del Estado (instituciones gubernamentales) de las que no dependen del ente estatal. En este senti-

do, va a subrayar que las segundas no responden a una política general del estado, pero no por ello se encuentran excluidas de tener un régimen político. En esta línea, sostiene que las mismas tienen una organización similar pero operan de acuerdo con el orden social en el que se encuentran inmersas. No obstante lo cual, no se puede simplificar ni reducir a las instituciones a una relación de subordinación y dominio o no respecto del Estado. Lo que parece perfilarse es una serie de distancias variables de las prácticas (Williams, 1981 [1994]: 176) respecto del Estado o del ente que fuere.

la reproducción de la práctica es realmente inseparable de la reproducción de estas relaciones determinantes



Por lo tanto, Williams va a decir que «la reproducción de la práctica es realmente inseparable de la reproducción de estas relaciones determinantes» (Williams, 1981 [1994]: 176), es decir que, su fijación social, su alcance y su ideología, van a estar *determinados* por la distancia con la hegemonía. En este apartado el autor explicita que «este grado de proximidad, esta identidad virtual, entre las condiciones de la mayoría de las prácticas y una forma profundamente organizada de las relaciones sociales, constituye, por tanto, el proceso de reproducción en su nivel más determinado». (Williams, 1981 [1994]: 176-177). Con esto queremos decir que la diferencia, entre todas las propuestas narrativas seleccionadas, va a estar dada por su mayor o menor distancia respecto de la hegemonía, y de ello dependerá también las cuestiones secundarias de la pieza que hacen a su permanencia en la cultura, entre ellas podemos distinguir, su mayor o menor grado de difusión, como así también la forma en que se elija contar la historia reciente.

Las instituciones formales van a tener una profunda influencia en el proceso social activo, ya que las mismas van a contribuir a los procesos de incorporación de significados y valores. Esta incorporación resulta efectiva en tanto se conservan en la sociedad las relaciones de clases, pero una cultura hegemónica, necesita aún más que la suma de sus instituciones, y es por ello que el autor define el concepto de *formaciones culturales* al que referiremos más adelante. Por otro lado, a las instituciones, se suman los sistemas de comunicación que materializan las noticias, modelan la opinión de la audiencia, configuran la realidad y también transmiten por medio de la información las subjetividades características de las prácticas ideológicas a las cuales responden. (Williams, 1977 [2009]: 157). Ello resulta clave para el desarrollo de la presente investigación porque pone de manifiesto la compleja red de agentes sociales que

participan en la construcción progresiva y (muchas veces) acumulativa de significaciones en torno a los hechos factuales que se reproducen como mensajes.

5.2.2 Las formaciones culturales como ámbitos de acción diferenciada

Las formaciones culturales son aquello que comúnmente denominamos *tendencias* o *movimientos* y pueden ser distinguidos por sus producciones (Williams, 1977 [2009]: 158). Es el modo en que habla una práctica social especializada. Algunos actores sociales niegan que exista un vínculo entre las formaciones y el proceso social, específicamente el proceso social material. La superposición en la trama social de todas las prácticas no sucede de una forma orgánica, más bien está llena de contradicciones y conflictos, fiel a lo que en realidad ocurre en la sociedad y por lo cual no es viable afirmar que la hegemonía domina todas las esferas sociales.

Este sistema de interpretación de la cultura «resulta fundamentalmente necesario, especialmente si ha de conectarse tanto con el futuro como con el pasado» (Williams, 1977 [2009]: 160). En el marco de nuestro análisis identificar qué tipo de formaciones presentes son las relevadas es fundamental, en primera instancia, para dar cuenta del tipo de incidencia que tienen en la sociedad; y en segunda instancia, resulta clave para el análisis poder pensar aquellas formaciones que aún persisten en nuestra actualidad de tiempos pasados y que todavía tienen incidencia, y lo mismo de aquellas que identificamos como emergentes del proceso social hoy, y cómo las mismas se conectan con el futuro en la construcción de sujetos activos políticamente.

Williams sostiene que la complejidad cultural debe interpretarse no sólo desde sus procesos variables y definiciones sociales, sino también de las relaciones dinámicas, en cada punto del proceso: «un proceso cultural es medido como un sistema cultural que determina rasgos dominantes» (Williams, 1977 [2009]: 160). La formación cultural dominante tiene por carácter principal lo efectivo en relación con sus prácticas de reproducción. Se define por relación directa con la noción de hegemonía y es el discurso actualizado de dicha esfera dentro de la cultura. Su carácter jerárquico define a las otras formaciones culturales *-residuales y emergentes-*,

capaces de vehiculizar las dinámicas sociales, aunque es necesario aclarar que «aunque por definición es siempre dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo» (Williams, 1977 [2009]: 149).

«Toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado» (Williams, 1977 [2009]: 161) y esto es lo que el autor más adelante va a denominar formación cultural *residual*. En este momento va a distinguir lo residual de lo arcaico y va a decir:

«Lo residual, por definición, ha sido efectivamente formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no sólo, y a menudo ni eso, como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente. Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante son (...) de alguna formación o institución social y cultural anterior» (WILLIAMS, 1977 [2009]: 161-162).

Lo que Williams sostiene al respecto de las formaciones residuales es que los elementos de la misma se encuentran a cierta distancia de la efectiva cultura dominante. Y que, respecto de esta, puede presentar una relación alternativa o hasta de oposición ya que se trata de una manifestación activa. Sin embargo, y este es uno de los rasgos por el cual el autor distingue a las formaciones residuales de lo arcaico, éstas han sido total o ampliamente incorporadas a la cultura dominante.

En cuanto a las prácticas emergentes son aquellas vinculadas a nuevos significados, valores, relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Al respecto el autor va a decir:

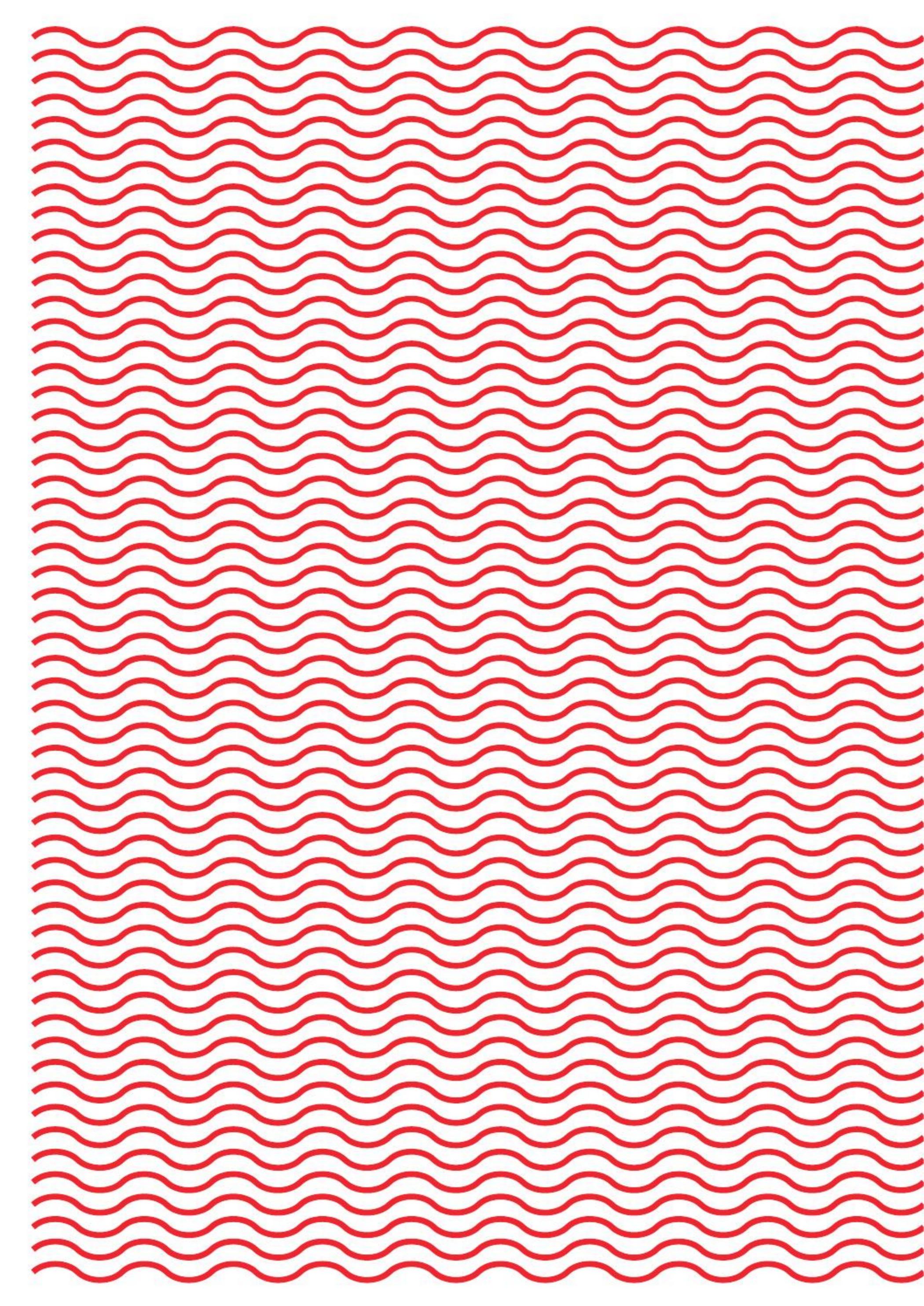
«Una nueva clase es siempre una fuente de una práctica cultural emergente, aunque mientras como clase todavía se halla relativamente subordinada, siempre es susceptible de ser desigual y con seguridad es incompleta, ya que la nueva práctica no es en modo alguno un proceso aislado» (WILLIAMS, 1977 [2009]: 164-165).

Al respecto de las prácticas, el autor va a decir, que tanto las definiciones de lo residual como de lo emergente, sólo pueden producirse y comprenderse en relación con la práctica dominante, ya que estas formaciones se encuentran vinculadas entre sí en el proceso total de la trama social.



Cultura de la imagen

Este apartado indaga acerca del uso de la imagen en la llamada *era de la visualidad*. Este uso está direccionado por el campo político y económico. Proponemos adentrarnos en la lectura del mismo reflexionando sobre el siguiente interrogante:
¿Son las imágenes, en sí mismas, las que proponen una actitud crítica para con su audiencia?



UNO DE LOS procesos más importantes sobre los que se ha puesto el foco en las últimas décadas es sin dudas el protagonismo de la imagen en la vida cotidiana. Verónica Devalle (2009) en su artículo *El análisis cultural, nuevas perspectivas para pensar el diseño*, explica las causas que han llevado a llamar a este estado de la sociedad como *cultura de la imagen*. Nos encontramos en un tiempo donde la imagen tiene especial relevancia en la sociedad, su impronta, configura los modos de ser y de ver. Esta investigación se interesa en rastrear, las imágenes traumáticas de nuestro tiempo, cómo se constituyen las políticas de la mirada, y en donde se encuentra la marca del diseño en esas imágenes.

Nos encontramos en esa proliferación de lo visible, inmersos en una visualidad conformada desde la primera infancia bajo cánones estereotipados apoyados desde la construcción de imaginarios sociales. Al respecto, Arfuch va a decir: «no parece ya haber imágenes ‘ingenuas’, que no respondan a estilos o tendencias determinados» (Arfuch, 2009: 16). Desde este lugar, la investigación propone un enfoque teórico que piensa al diseño como *práctica significativa* y por ende social con un lugar en la trama de la cultura en sintonía, con lo que Arfuch va a denominar, el clima de la época. Al respecto, expone:

«No creo que el diseño tenga ninguna función social que le sea específica [...] lo que sí hace, con intención o sin ella, es aportar a la elaboración y reelaboración constante de las significaciones sociales, por eso es tan importante dirimir el sentido de esa aportación» (ARFUCH, 2009: 37).

*No creo que el
diseño tenga
ninguna función
social que le sea
específica...*
ARFUCH, 2009

Nuestra pertenencia a esta época se teje en la trama de los discursos más que en puntuales acontecimientos. Efectivamente, la actual validez de este modo de hacer y pensar el diseño se encuentra íntimamente vinculado con una sociedad que encuentra en el patrón estético nuevas formas de comunicación social, como también de construcción de imaginarios colectivos. Retomando el artículo de Devalle podemos visualizar una definición de cultura de la imagen:

«quedarían englobados la emergencia de nuevos lenguajes, el papel de los mass-media, la revolución digital, la "accesibilidad" propuesta por Internet, en fin, la serie de cambios en el imaginario social y cultural,

una de cuyas características sobresalientes es la de encontrarse marcados por una fuerte presencia icónica» (DEVALLE, 2009: 41)

Es clave recuperar tal definición ya que explicita la potencia de la imagen en relación con la construcción social de los imaginarios. En tal sentido los estereotipos visuales, cumplen una función primordial ya que, hipotéticamente, configuran y/o refuerzan supuestos y constructos valorativos que se reproducen *acríticamente*.

Hasta aquí, se ha destacado que nuestra pertenencia a este tiempo está marcada por una cultura que encuentra en la imagen su identificación. Sin embargo, Ledesma (2003) presenta una modalización diferente para tal afirmación:

«Este 'siglo de la imagen' y 'de la visibilidad contemporánea' no está causado por la imagen sino por el uso político- económico de la imagen» (LEDESMA, 2003: 98)

Este 'siglo de la imagen' y 'de la visibilidad contemporánea' no está causado por la imagen sino por el uso político- económico de la imagen
LEDESMA, 2003

Al respecto la autora va a enlazar el campo del diseño con el *económico-político* denominando este vínculo en términos de relaciones de poder. Son aquéllas que:

«... actúan en el seno de la sociedad. Nos referimos a las relaciones de poder, a los órdenes (y desórdenes) a los que responde el diseño gráfico. El diseño gráfico no es neutro ni da cumplimiento beatíficamente a las 'necesidades de comunicación visual' de la sociedad contemporánea. Estas necesidades, estas comunicaciones, estas visibilidades 'tienen dueño': pertenecen a un grupo, a un sector, a un bando; en fin, a algunas de las múltiples fragmentaciones de la sociedad contemporánea» (LEDESMA, 2003:36).

Este vínculo establece una fuerte relación entre la hegemonía en términos de Williams y el hacer profesional del campo del diseño, y reconoce que la imagen y la mirada están inscriptas en las redes de la sociedad actual. Desde nuestra investigación, abordamos un marco de análisis particular, tratar la disciplina como una práctica emergente en la trama social, para comprender, no sólo el protagonismo que ha adquirido en las últimas décadas, sino analizar sus prácticas, estrategias, y su modo de pertenecer a este tiempo al ritmo de los cambios sociales y culturales.

5.3.1 Doble codificación

Para construir teóricamente nuestro objeto de análisis es necesario atender a los cambios de significación sociales, el ingreso de nuevos actores a la trama cultural, y así poder rastrear las palabras autorizadas e identificar el uso de la imagen por parte de la hegemonía. Esto posibilitará atender a la relevancia de las estrategias propuestas por estos agentes de la memoria atendiendo al enfoque propuesto: la audiencia infantil, un recorte particular construido a los fines de visualizar esta investigación.

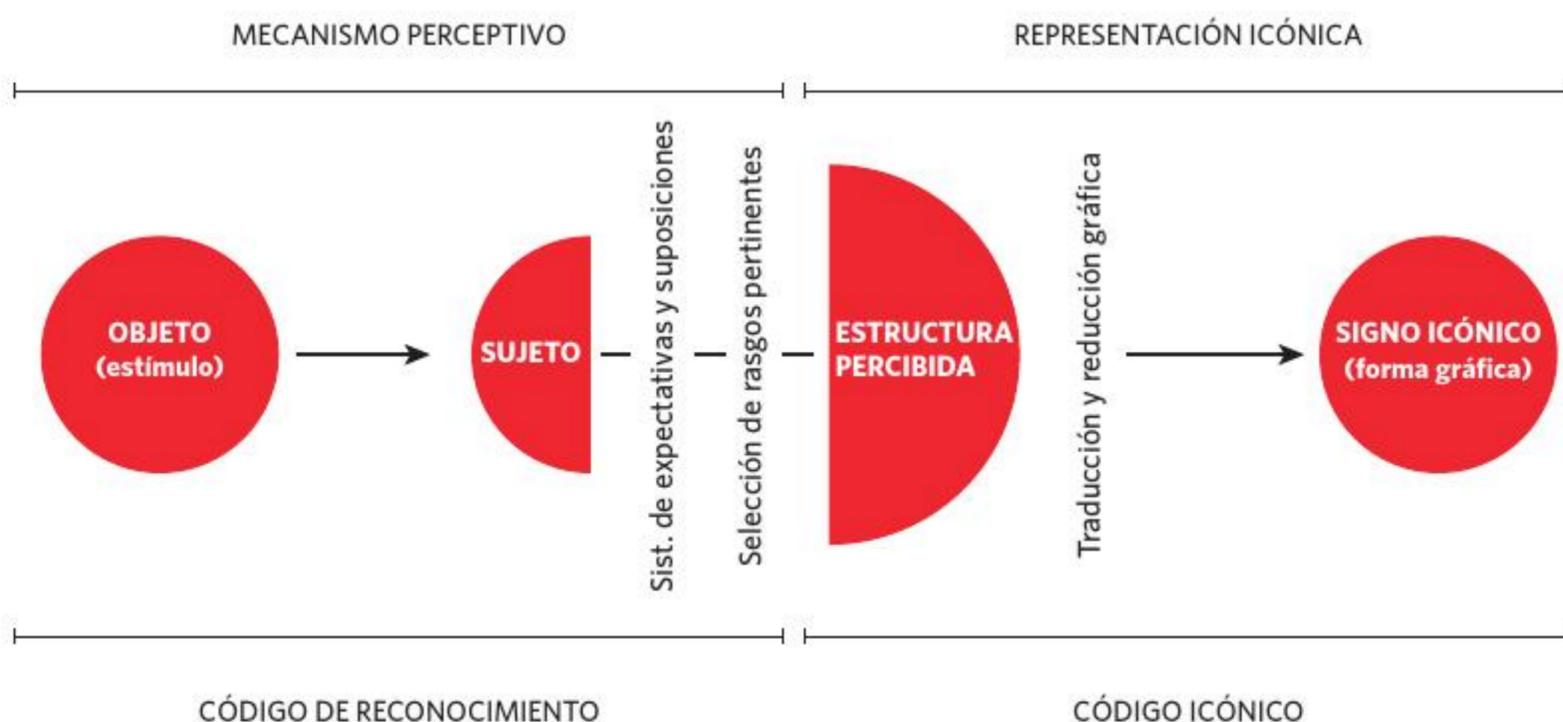
Eco (1970) va a afirmar que el mecanismo de la percepción opera a partir de convenciones culturales; vinculando nuestro enfoque del diseño con los procesos de codificación de la cultura. El diseño tiene una íntima vinculación con la cultura como práctica significativa, por ello la importancia de comprender cómo se construye desde la disciplina una puesta de sentido gráfica con un fuerte compromiso social y político cuya potencia incide en la transformación de ciertos imaginarios.

Una de las categorías más atinadas a los objetivos de la investigación que podemos recuperar es la tesis de Eco que se define como *doble codificación de los mensajes visuales*, que trataremos de desglosar en sus rasgos más característicos ya que resultará de gran utilidad al momento del análisis visual del corpus de piezas seleccionado. El autor dirá que los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto pero sólo después de: 1) haberlos seleccionado según códigos de reconocimiento y 2) haberlos registrado según convenciones gráficas. Según esta tesis la comunicación de mensajes visuales involucra dos operaciones de codificación. Estas dos operaciones se concretan mediante dos tipos distintos de códigos: el '*de reconocimiento*' y el '*icónico*'. (Corti y Perelmiter, en Arfuch, 2009: 182).

El código de reconocimiento es, en tanto existe la afirmación que no percibimos de manera 'natural' o automática. Según Eco existe una selección de aspectos que pertenecen a un código cultural y que son fundamentos de lo percibido de acuerdo a un contexto determinado.

«El código de reconocimiento, precisamente, es el código que regula la percepción visual a partir de referencias contextuales a aspectos pertinentes» (CORTI Y PERELMITER, EN ARFUCH, 2009: 183).

El siguiente esquema¹ ayuda a visualizar la tesis *de la doble codificación de los mensajes visuales*:



Luego de identificar los aspectos contextuales pertinentes, Eco va a decir que ocurre otra operación, que es la de convertir esa percepción convencional en un convención gráfica. A esta *convención gráfica* la va a llamar el ‘código icónico’ definido en tanto que:

«Permite establecer equivalencias entre un signo gráfico y un elemento pertinente del código de reconocimiento. De esta manera, cada condición de la percepción puede traducirse a formas gráficas convencionales» (CORTI Y PERELMITER, EN ARFUCH, 2009: 183).

Dentro de esta última categoría, *–y si se ajustan a una convención gráfica simplificada socialmente reconocida–* quedan agrupados los estereotipos visuales. En este primer acercamiento a la categoría teórica de *‘estereotipo visual’* quedan de manifiesto sus principales características.

El esquema se constituye como una síntesis de la propuesta de Eco. El mismo, se lee recuperando las dos operaciones perceptivas descritas anteriormente, código de reconocimiento y código icónico. En una primera instancia, existe un mecanismo perceptivo,

1 Esquema Citado de Corti y Perelmiter, en Arfuch, 2009: 184. Del artículo «El problema de la iconicidad ¿Naturaleza o convención? Sobre "Semiología de los mensajes visuales" de Umberto Eco» Corti y Perelmiter publicado en Visualidades sin fin.

a través del cual, un objeto (*recortado de la realidad*) es percibido por un sujeto, el cual realiza una selección de sus rasgos pertinentes establecidos de acuerdo a las referencias contextuales del sujeto. Esa construcción mental, Eco la va a denominar '*representación icónica*' que es el segundo proceso de codificación visual, mediante el cual, una estructura percibida se traduce en una convención gráfica, esta operación es denominada *código icónico*.

Este enfoque sitúa nuestro objeto de estudio dentro de la lógica de funcionamiento de esta teoría. El estereotipo visual será estudiado en relación con la problemática de los códigos representacionales y perceptivos, como veremos más adelante en la propuesta de Acebal y Maidana (2009), «uno de los efectos del estereotipo es reforzar la interdependencia entre estos dos aspectos dentro de una cultura visual».

5.3.2 Diseño y comunicación

Nos enmarcamos en esta investigación desde la perspectiva teórica de Devalle (2009) que permite pensar al Diseño desde un vínculo profundo con el *procedimiento semiótico* «procedimiento que articula, entre otras cuestiones, la dimensión signifiante de toda acción, práctica, mensaje, discurso, con los procesos sociales y culturales en los cuales se inscribe» (Devalle, 2009: 71) Entiendo al Campo del Diseño como *sistema signifiante* con un *fuerte compromiso social y político*, a pesar de la poca conciencia sobre el mismo.

*pensar al Diseño
desde un vínculo
profundo con el
procedimiento
semiótico*

DEVALLE, 2009



Sobre este vínculo, Ledesma va a recuperar un momento histórico donde convergen las dos disciplinas expresándolo de la siguiente forma. «Los diseñadores connotaban y simbolizaban, ponían o sacaban retórica» (Fernández, 1996, en Ledesma, 2003: 17) Dicha ironía, refiere a la escandalización por parte de los semiólogos al ver *vulgarizados* el uso de sus términos respecto del uso *visual* de los mismos. Posteriormente la autora, concluye que se afirmación no propone atentar contra la semiótica, sino al sinsentido que supone una delimitación rigurosa de los campos.

Así mismo, al hablar de diseño, se habla de sus producciones, afiches, piezas, campañas, etc., más que de la práctica signifiante, y por ende social, que lo sustenta. Retomaremos la concepción que le reconoce a la disciplina su lugar en la trama de la cultura

visual. La relevancia hasta aquí de la participación del diseño en la transformación de la realidad social a lo largo de los momentos históricos claves, puede evidenciar que el campo de diseño «ha quedado a mitad de camino entre la creación de un mundo simbólico y la producción y transformación del mundo económico» (Ledesma, 2003: 23).

A los fines de rastrear conceptos claves para el análisis visual y definir las categorías teóricas en las que situamos nuestro objeto de estudio queremos distinguir algunos momentos que resultan fundamentales para pensar finalmente en el estereotipo visual como construcción semiótica.

Recuperando el recorrido propuesto por Martín Acebal (2003), «el primer paso para el estudio [del uso social y político] de las imágenes estereotipadas es definir qué entendemos por imágenes y luego qué subgrupo constituyen las ‘estereotipadas’».

En los años 60' la semiología estructuralista adopta el paradigma saussureano que propone recuperar conceptos de la lingüística y llevarlos a otros campos significantes. Para Saussure (1916 [1991]) el signo es una entidad compuesta por dos caras, *significado* y *significante*, cuya relación es arbitraria. La teoría va a decir que los signos adquieren significación dentro de un sistema, cuyo sentido es mayor a la suma de las partes, este pensamiento se extiende rápidamente al campo del diseño. Lo mismo sucedió con la concepción triádica del ‘signo’ propuesta por Peirce (1883 [1987]). Desde el campo de la semiótica, el signo se define en tanto ‘representamen’, «algo, que está para algo, por algo, en algún aspecto o carácter» (Peirce, en Guerri, 2014). En el marco de esa teoría fundacional, Acebal aborda la problemática de la imagen estereotipada:

«En tanto objeto de una semiótica, la imagen debe concebirse como signo, esto significa que se trata de una percepción visual a la cual se le atribuye, en palabras del autor: “La cualidad de suscitar en una mente la posibilidad de que se la considere como sustituyente de otra forma que no es la que se está percibiendo”» (PEIRCE, EN ACEBAL, 2003).

Considerando que toda imagen puede pensarse como signo o sistema de signos puede ser pensada «como algo (una propuesta de percepción visual), que está en alguna relación (considerada como representación), por algo (destinada a la configuración de una for-

*los signos
adquieren signifi-
cación dentro de
un sistema, cuyo
sentido es mayor
a la suma de las
partes*

ma), para alguien (para su valoración por el perceptor)» (Acebal, 2003). Para definir el término *imagen* recuperamos a Magariños de Morentin (2001), y el concepto de *imagen visual*. Dicho concepto, sitúa a la imagen en el ámbito de las percepciones visuales, y diferencia a la imagen visual de cualquier otro proceso semiótico, para distinguirla del habla y de los lenguajes no visuales. Acebal retoma de este autor la noción de *imagen material visual*:

«Un objeto más del mundo exterior, que se diferencia por su carácter sígnico, esto es, por ser considerada por un eventual perceptor como una representación, destinada a la configuración de una forma, para su valoración. Esto último significa que una propuesta de percepción visual puede analizarse en tres aspectos: como representación, como configuración de una forma diferente de la representada y como objeto de una valoración» (ACEBAL, 2003).

Imagen y signo

Al momento de pensar la imagen como *entidad semiótica*, una de las dificultades que aparecen es la relación que se establece entre ésta y su referente. Al respecto, resulta clave la polémica desarrollada durante los 70' entre Maldonado y Eco respecto del iconismo.²

Para Maldonado (1974) las imágenes tienen un valor referencial y no requieren de ningún código para ser leídas. Por su parte, Eco (1975) plantea que la relación icónica está previamente codificada y se basa en una convención cultural: «es efecto de una decisión cultural y como tal requiere de una percepción adiestrada» (Eco, 1975 [2000]) aspecto que anteriormente citamos en el apartado destinado a la noción de *Cultura*.

Respecto al planteo que propone Maldonado, es difícil pensar la idea de una total ausencia de códigos. Frente al debate, Fiorini y Schilman en su artículo «Apuntes sobre el sentido de la imagen» publicado en *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*, abren el siguiente interrogante: «¿Es posible analizar una imagen

2 Si bien es un debate que tiene más de cuatro décadas, resulta muy interesante su recuperación en el marco de esta tesina ya que pone de manifiesto la problemática de la imagen y sus posibilidades significantes. Las mismas trascienden su materialidad y extienden el sentido de acuerdo a los contextos en que se inscriben.

sustrayéndola del contexto en el cual es producida?» (Fiorini y Schilman, en Arfuch, 2009: 167). En esta pregunta, las autoras centran su atención en la noción de *'contexto'*, aspecto al que podemos volver desde la mirada de Ledesma (2003) en donde se caracteriza como *'existencial'* y *'de acción'*. «Este énfasis tiene una explicación semiótica: el contexto existencial es aquel en el que por definición aparecen como índices los indicadores del mundo real a la manera de hechos que reclaman una intervención» (Ledesma, 2003: 108). Allí se inscribe por tanto, el hacer más comprometido del diseño, capaz de identificar las problemáticas sociales, evaluarlas y determinar posibles soluciones. Ello requiere además, reconocer la capacidad significativa del diseño ya que, «los índices como señala Peirce están presentes en todo proceso de construcción del sentido». De acuerdo con ello, podemos hipotetizar que las posibilidades de abstracción de una imagen respecto de los determinantes contextuales que le dieron origen, resulta casi imposible. Al finalizar este apartado volveremos sobre esta pregunta.

Avanzando sobre este breve recorrido histórico respecto de la relación entre la imagen y su contexto de aparición, podemos recuperar la *teoría de la enunciación*, cuyos principales referentes son Bajtín (1979) y Benveniste (1971). A diferencia de la semiología, las teorías de la enunciación se centran en las situaciones comunicativas concretas, lo cual «supone el pasaje de la instancia de la lengua como código al lenguaje como discurso» (Fiorini y Schilman, en Arfuch, 2009: 170). Es así que la cuestión discursiva y el acto que supone se vuelven centrales haciendo prevalecer el modo en que allí se manifiestan las figuras de la emisión y la recepción.

Proponiendo un pasaje de lo verbal a lo visual, Benveniste se pregunta acerca de la imagen y el posible paralelismo entre ésta y el discurso: en la imagen podemos rastrear la existencia de un enunciador, condición necesaria para que ocurra un discurso, y si bien éste no es siempre visible, es posible reconstruirlo a partir de marcas estilísticas, encuadres, y propuestas narrativas que dan cuenta la subjetividad del autor, y en sí su propia identidad. Esto significa que de manera deliberada el enunciador oculta las trazas de su participación en el acto discursivo que se despliega en el momento en que un receptor se enfrenta con la imagen. Sin embargo, y en el análisis crítico,

*Protagonismo
simultáneo en
la imagen el
destinatario
ya se encuentra
presente en el
enunciado*



es posible revisar y poner de manifiesto las huellas soslayadas de la emisión. Desde la perspectiva de Bajtín se propone el concepto de '*protagonismo simultáneo*' en el cual «todo acto de comunicación reviste la forma de diálogo» y en la imagen el protagonismo de enunciador y destinatario ocurre en el mismo momento, es decir, el destinatario ya se encuentra presente en el enunciado, como una figura hipotética de receptor, con saberes, expectativas, deseos y objeciones. El autor, piensa el discurso visual como un protagonismo doble, donde la postura de respuesta del receptor está en formación desde el principio. Bajtín nos aproxima a su teoría sobre los géneros discursivos, en la cual expone que:

«El contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado» (BAJTÍN, 1979 [1998]: 248)

Más adelante afirma «donde existe un estilo, existe un género». El género, entendido como una totalidad, va a responder a una ideología específica. Esta investigación propone situar al estereotipo visual como un género discursivo que condensa una ideología específica y que su construcción es un enunciado en donde se puede recuperar el entramado social y político que en él subyace.

«Mientras que el modelo saussureano describe un receptor pasivo, que a partir del reconocimiento de un código puede comprender un mensaje, Bajtín desarrolla la idea de la comunicación no lineal» (Fiorini y Schilman, en Arfuch, 2009: 171), donde el enunciado, tiene un autor que supone la presencia de un otro que lejos de pensarse desde la perspectiva neutra del mensaje despojada de su contexto, se piensa como un *constructor activo de nuevos significado en la trama discursiva*.

Acercándonos nuevamente al interrogante planteado por Fiorini y Schilman párrafos antes, pensamos que se habilita la posibilidad de *pensar la imagen como forma discursiva*, ya que dirigida a un alguien aparecen presentes las subjetividades del autor en el discurso visual. Según Bajtín «la imagen está inmersa en un contexto cultural», en la cual se pone en diálogo con otras imágenes y otras propuestas discursivas.

5.3.3 La 'responsabilidad de la mirada'

Esta convivencia de la imagen en los contextos sociales con otras propuestas discursivas nos lleva a revisar aquello que Arfuch llama los procedimientos de visualización. Los mismos suponen abandonar «ese esencialismo que pretendía encontrar en la imagen misma su absolución o su condena, en virtud de su tema o contenido, para pasar a las modalidades de su aparición» (Arfuch, 2009:19).

Entendiendo por modalidades de aparición a los encuadres, los contextos, las motivaciones, la orientación hacia el receptor y allí el trabajo mismo de la mirada del espectador o usuario para Arfuch lo que está en juego entonces no es sólo lo que la imagen nos ofrece a ver sino también lo que nos pide. La autora va a pensar en una 'doble responsabilidad' la de quién las pone en circulación, y otra que llama de la mirada que le pide al espectador, un compromiso crítico respecto de la visualidad que esa imagen propone, desde su contexto, hasta el código utilizado.

Nos encontramos en un presente donde «el modo de ver lleva la impronta del diseño», afirma Arfuch, «hay un evidente entrenamiento –y acostumbramiento– una naturalización de formas e imágenes» (Arfuch, 2009: 26- 27) donde estos 'rasgos' frecuentemente identificados en los estereotipos se articulan necesariamente a valores simbólicos y configuran en la trama social significado y aún más *identidades e identificaciones*.

En relación con ello, entendemos que la imagen estereotipada, se transforma en un dispositivo potente a la hora de construir una discursividad que apunta a la transmisión de valores en un marco didáctico, ya sea formal o informal. Dichas imágenes, colaboran (e incluso tienen un carácter de preponderante protagonismo) en la construcción de relatos y actúan en relación con una información que se brinda a través del lenguaje articulado.

Los estereotipos no nos hablan sólo desde la imposición de una forma producto de complejas relaciones morfológicas, compositivas, semióticas, asociativas, es también la capacidad del soporte de evocar el *carácter oficial* de la estructura que enuncia, lo que lleva a la mirada a detenerse sobre algo particular que la destaca, inmersa en un mundo saturado de imágenes. Es decir, el eje no es situar al estereotipo en qué es lo que nos muestra, sino en los modos de esa mostración, en los mecanismos de puesta en sentido, en el lugar

*le pide al
espectador, un
compromiso
crítico respecto
de la visualidad
que esa imagen
propone*

que se le asigna a su receptor y en los valores que, directa o indirectamente, exalta. Los ‘operadores culturales’ se valen de esa carga de significado que traen los estereotipos para comunicar, recuperando todo lo que connota el signo en sí mismo y poniéndolo en situación contextual para generar una nueva propuesta discursiva.

5.3.4 La imagen y las valoraciones sociales

Toda imagen puede ser leída como un texto. Pensada de ese modo, es posible abordarla desde la noción de ‘*ideologema*’ propuesta por Bajtín (1928 [1994]). En ese sentido, la imagen se encuentra revestida de toda una serie de valoraciones culturales que promueven la construcción del sentido:

«Cada producto ideológico (...) no se encuentra en el alma, ni en el mundo interior o el mundo abstracto de las ideas y de los sentidos puros, sino que se plasma en el material ideológico objetivamente sensible: en la palabra, en el sonido, en el gesto, en la combinación de volúmenes, líneas, colores, cuerpos vivientes, etc. Todo producto ideológico (*ideologema*) es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, es momento de su horizonte ideológico materializado... más allá de lo que una palabra signifique, lo importante es que siempre establece una relación entre los individuos de un medio social más o menos extenso, relación que se expresa objetivamente en reacciones unificadas de la gente: reacciones verbales o gestuales, actos organización, etc... la significación no existe sino en la relación social de la comprensión, esto es, en la unión y en la coordinación recíproca de la colectividad ante un signo determinado» (BAJTÍN 1928, en VINDAS, 2007).

Esto significa que toda textualidad trasciende para su análisis, el carácter inmanente que le es intrínseco. No habría por tanto, manera de hallar una esencia ‘pura’ que nos acerque a la referencialidad absoluta de la imagen, sino que la significación por ella construida, es producto de la sedimentación progresiva de toda una serie de sentidos culturalmente aprendidos. Por otro lado, según Bajtín, toda construcción textual configura un ‘*producto ideológico*’ que «posee una significación, representa, reproduce, sustituye algo que se encuentra fuera de él, esto es aparece como signo» (Bajtín 1928, en Vindas, 2007). En ese sentido, la imagen estereotipada estaría

respondiendo al carácter de un producto ideológico ya que posee la capacidad de reproducir esquemas axiológicos que responden a un emisor no siempre explicitado en su materialidad.

La categoría de *ideologema* nos permite comprender el signo como proceso activo de la cultura y en el cual se producen las transformaciones sociales, materializadas en los productos ideológicos. Finalmente, la trama cultural en la cual se inscriben estos *signos*, no es más que un reflejo de la lucha social. Así lo expresa Vindas:

«La ley del lenguaje es la lucha por el signo que, a su vez, representa y comprime puntos de vista sobre el mundo, formas de conceptualizar las experiencias sociales, cada una marcada por tonalidades, entonaciones, valores, verdades y significados diferentes. La lucha signica no es otra cosa que lucha de fuerzas sociales» (VINDAS, 2007).

El cuerpo de análisis que constituye el estudio de esta tesina será enmarcado dentro de esta teoría que propone una mirada crítica frente a determinados productos culturales, en este sentido y citando a Vindas el corpus será entendido como *materialización ideológica*.

«Todo material ideológico expresa y condensa a los seres culturales que le han producido. Todo material ideológico posee significación, sentido y valor intrínseco. Por esto, ningún material ideológico puede estudiarse fuera de su proceso social de producción (y de recepción) que le aporta su sentido de totalidad» (VINDAS, 2007).

*Todo material
ideológico
expresa y con-
densa a los seres
culturales que le
han producido*

La relevancia de la citada categoría, reside en que se constituye en una *proyección al futuro del complejo entramado social* que se nos muestra en nuestro actual presente. En este sentido, revisar los ideologemas nos permite proyectar, los sujetos que se conformarán en nuestra sociedad hacia un futuro. Reviste de importancia en nuestro análisis, porque esos sujetos, los niños, que hoy se constituyen como identidades sin 'ideología' serán en un futuro la fuerza de la juventud política en donde residirá el hacer de nuestra sociedad, tal así lo expresa Zavala:

«El ideologema es así el complejo conceptual que se proyecta –en el imaginario social de los textos– al futuro. [...] En cada momento

histórico el enunciado cambia e incorpora nuevos contenidos y nuevas significaciones y sentidos. Los ideogramas se pueden leer como inscripciones de los discursos antagónicos, de los universos semánticos, que luchan y polemizan en un momento histórico preciso. Pueden leerse como formas ideológicas, los proyectos de imaginarios sociales que nos transmiten los signos que, abiertos al futuro -inconclusos- siguen emitiendo sus mensajes simbólicos y anticipando otros proyectos, creando memorias y definiendo sujetos» (ZAVALA, 1996: 116-117).

5.3.5 ¿El Lector modelo?

Eco (1987) va a señalar la presencia en los textos de un 'lector modelo' necesario para que el autor organice su estrategia textual. Este lector debe cumplimentar una serie de 'requisitos' tácitos para poder abordar la obra. Eco va a decir, que esta serie de competencias suponen más que el conocimiento de los códigos en los cuales se inscribe el texto. Así, al momento de la construcción de un texto: «el autor presupone la competencia de su Lector Modelo; por otro, en cambio, la instituye» (Eco, 1987). Cuando Eco propone que se instituye la conducta del lector, está pensando que: si se requieren determinadas competencias, y el lector no las posee, se invita al mismo a tenerlas y finalmente entrar en el modelo propuesto.

Verón (1987) utiliza esta categoría y la traslada a los discursos políticos para profundizar en la categorización de los destinatarios de dichas prácticas. De los discursos políticos, va a decir, que especificar el ámbito de acción de los discursos, supone la presencia de 'otros' discursos no políticos. Tal es el caso de las producciones discursivas provenientes de las instituciones del Estado, entre otros.

El autor señala «que el campo discursivo de lo político implica un *enfrentamiento*, relación con *un enemigo*, *una lucha* entre enunciadores» (Verón, 1987). El imaginario político propondría la presencia de dos destinatarios, uno positivo y otro negativo, dirigiéndose a ambos al mismo tiempo. Es aquí donde el autor se sitúa y propone puntualizar y distinguir quienes son esos destinatarios, *esos otros positivos y negativos*.

El autor va a distinguir tres tipos de destinatarios que entran en contacto con el enunciador político al momento de la construcción discursiva. En primer lugar, con quien entra en relación es

con el llamado *destinatario positivo* el mismo comparte con el enunciador las mismas ideas, adhiere a los mismos valores y persigue los mismos objetivos. Este destinatario Verón lo va a denominar *prodestinatario*, según el autor, la relación entre ambos, cobra en el discurso político la entidad de 'colectivo de identificación'.

Por otra parte, el destinatario negativo, presente en los enunciados políticos, está excluido del 'colectivo de identificación' y esto constituye en sí mismo la definición de este destinatario. Verón lo va a llamar *contradestinatario* y su vínculo con el enunciador se constituye a partir de una 'inversión de la creencia'. Lo que resulta verdadero para uno, no lo será para el otro. Ese otro al que refiere Verón «no es otra cosa que la presencia, siempre latente de la lectura destructiva que define la posición del adversario»

Finalmente, el autor va que en un contexto democrático existe un tercer tipo de destinatario político. Existen, en el análisis del autor, ciertos sectores de la ciudadanía que se mantienen al margen de los discursos políticos. A ellos, los va a llamar *paradestinatarios* y son los destinatarios receptores de lo que en el enunciado va a estar en el orden de la persuasión, ya que la hipótesis que se sostiene respecto de este grupo es la suspensión de la creencia.

Estas tres categorías establecidas por Verón, son recuperadas para nuestra propuesta de análisis a los fines de dar cuenta de cómo se narran los procesos sociales a partir de identificar estos lectores, pensando que: si nuestro objeto de estudio son piezas que consideramos *material ideológico* y en toda materialización ideológica subyace un discurso político, será objeto de esta categorización identificar los distintos destinatarios existentes en el enunciado. A lo largo de este apartado, intentamos avanzar en las categorías teóricas revisadas, para ampliar y llenar de significado aquellas que sirven a los fines de nuestra propuesta, en primer lugar, recuperamos la propuesta *de la doble decodificación de los mensajes visuales*, por parte de Eco, en la cual centraremos nuestro análisis de las imágenes.

En segundo lugar, y proponiendo un traspaso de lo verbal a lo visual, identificamos a las propuestas visuales como signos. Avanzando en este recorrido recuperamos la categorización de Magariños de Morentin, para puntualizar más el estudio de la imagen, concluyendo que nuestras propuestas son imágenes materiales visuales. Por otro lado, este apartado buscó centrar el problema del sen-

tido de la imagen, como perteneciente a un tiempo y un espacio particulares, y en convivencia con otras propuestas, para ello, buscamos hacer foco en la teoría de la enunciación, teoría de la cual Bajtín va a ser tomado por esta investigación, como su principal referente. Centrados en este enfoque y revisando los textos del autor identificamos la categoría de *ideologema*, como producto de un contexto político y social específico. Finalmente, queda por revisar, este traspaso del ícono al ideologema, y cómo se construye su vínculo con el concepto de estereotipo visual que desarrollaremos a continuación.

*ideologema,
como producto
de un contexto
político y social
específico.*



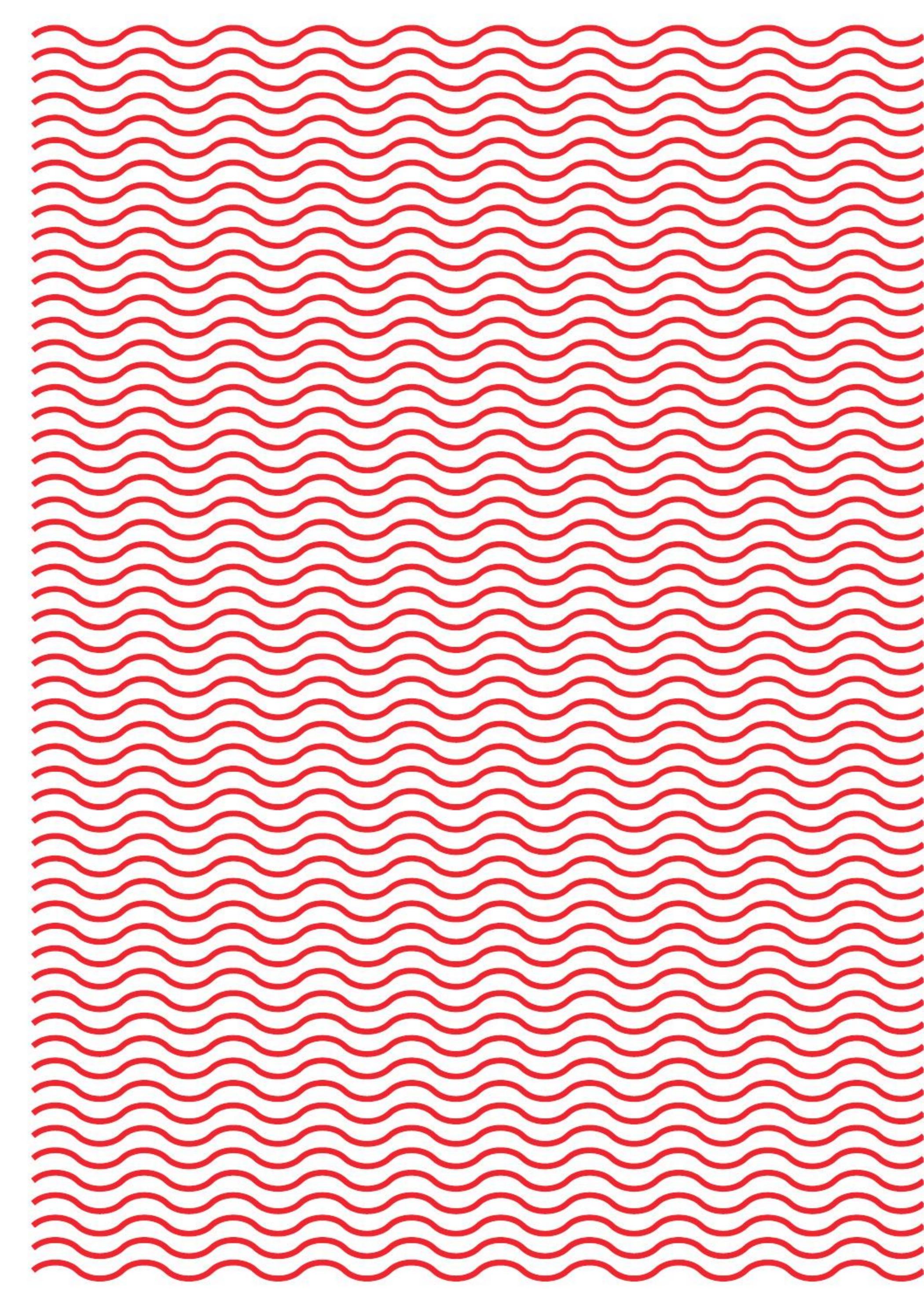


Todos los días
hay que luchar

Porque ese amor a la humanidad viviente

se transforme en hechos concretos...





LOS ESTEREOTIPOS VISUALES son un proceso social de incorporación de signos, un producto cultural que puede incluir un fuerte compromiso social y político, cuya potencia incide en la construcción de imaginarios sociales. En tanto procedimiento articulan entre otras cuestiones, la dimensión significativa de toda acción, práctica, mensaje, discurso, con los procesos sociales y culturales en los cuales se inscribe.

En el apartado anterior, nos centramos en la noción de imagen, inscribiéndola en la trama de la cultura e identificando sus rasgos principales. Esa secuencia nos permite ahora referir a aquellas que se definen como *estereotipadas*. Acebal y Maidana (2009), las ubican en el lugar de la materialización del estereotipo. Dicho proceso ocurre «mediante la transposición de rasgos perceptivos según sistemas de representación seleccionados» (Acebal y Maidana, 2009). Lo que significa que entenderemos por imágenes estereotipadas a aquellas propuestas materiales visuales que actualizan una ‘forma preconfigurada’ de variación relativamente acotada, en la memoria del espectador. De este modo, podemos diferenciar al estereotipo visual, de esta categoría, ya que el mismo no se constituye como *una propuesta material visual*, sino que:

*Apertura
del apartado
'estereotipos
visuales':
Imágenes: Che.
La estrella de un
revolucionario,
2014*

«Un estereotipo es una imagen mental presente en la memoria del intérprete y que funciona en el proceso de reconocimiento de una propuesta material visual como un atractor simbólico, como una configuración canónica que limita las posibilidades de variación de las imágenes estereotipadas. La mayor o menor similitud al estereotipo establece los grados de estereotipia de una propuesta visual» (ACEBAL, 2003).

De esta categoría los autores van a recuperar tres aspectos intervinientes: «uno de carácter formal y posibilitante, otro de carácter existencial y actualizador y otro de carácter valorativo o regulador». (Acebal y Maidana, 2009). De este modo podremos revisar al estereotipo en sus tres dimensiones.

5.4.1 El lugar de la percepción

Recuperando la tesis de Eco, de la doble decodificación de los mensajes visuales, el estereotipo visual en su aspecto perceptivo sostiene su eficacia en la existencia de *códigos de reconocimiento*.

Los mismos dependen de rasgos aislados y seleccionados «en un momento dado de la historia de una determinada sociedad» (Acebal y Maidana, 2009) en los cuales sustentan su eficacia perceptiva los estereotipos visuales. Estos rasgos, serán llamados ‘rasgos pertinentes’ «actualizaciones de algunos aspectos perceptivos culturalmente disponibles» (Acebal y Maidana, 2009) dados por los códigos existentes.

De este lugar, podemos recuperar que esos ‘sistemas de representación’ seleccionados vienen dados por los *códigos culturales* aprendidos en un recorte y una construcción histórica cultural específica. Por ello, el estereotipo puede pensarse en términos de códigos de Nelly Schnaith (1987) ‘como una representación ya resuelta’ de este modo, para el individuo resulta sencilla la recuperación del estereotipo en su memoria visual, haciendo por tanto, que la representación estereotipada se constituya en una propuesta visual con altos grados de eficacia en el reconocimiento de la misma por sobre las otras imágenes materiales.

*estereotipo
'como una
representación
ya resuelta'*

Queda rastrear cómo los rasgos pertinentes se vuelven aspectos perceptivos relevantes en la cultura. Una posible categoría que nos permite hipotetizar frente a ello serán: *los ideologemas*. Podemos de este modo poner el aspecto de la percepción del estereotipo, en relación con el concepto de ideograma, en el siguiente sentido: si los rasgos perceptivos aislados dependen de la construcción del imaginario social en un tiempo y espacio específicos, los ideologemas se proyectan al futuro en el lugar de la pura forma en las valoraciones sociales que van a determinar la manera de aislar ciertos [y no otros] rasgos, propiciando la posibilidad de los estereotipos de habilitar la materialización de ‘formas ideológicas’ para volverlos un existente tangible en la trama social.

5.4.2 El lugar de la representación

Las imágenes estereotipadas, son el existente que permite a los sujetos perceptores acceder al estereotipo. Para ello, las mismas:

«... recuperan, mediante técnicas de reproducción, ciertos rasgos pertinentes, los fijan en una organización más estable y recortan determinados sentidos que se actualizan en la interpretación y excluyen otros» (ACEBAL Y MAIDANA, 2009).

Los autores distinguen la idea del doble carácter del estereotipo: «por una parte idea, por otra parte imagen», refiriéndose a *'imagen'* como la materialización de la propuesta perceptiva que el estereotipo recorta de la realidad. Su objetivo primordial es la construcción de una propuesta visual que se instala en la trama de la cultura prolongando así su existencia en la sociedad.

Esta 'materialización' del estereotipo se va a ajustar a los 'sistemas de representación' existentes en un momento histórico dado. Dando cuerpo a los *rasgos perceptivos* anteriormente mencionados, acción posible gracias a la existencia en la cultura de *mecanismos de traducción*. A la posibilidad de la materialización de las propuestas estereotipadas, se le suma la capacidad tecnológica de reproducir las imágenes, lo que posibilita la manipulación de las mismas y garantiza la fijación social.

Los estereotipos se caracterizan por 'la economía de sus elementos' dado que responde a un procesamiento de la información visual como así también a técnicas de reproducción masiva. Esto lleva a que una vez instalada en la memoria del intérprete, la propuesta estereotipada pueda sufrir ciertas modificaciones que lleven a la simplificación de su forma, sin dejar de atender a los códigos de reconocimiento y al plano de la significación.

Páginas atrás citamos a Williams para comprender por qué los procesos reproductivos son intrínsecos de toda formación cultural. En esta línea podemos pensar que el uso del estereotipo habilita la materialización de seleccionadas valoraciones sociales para volverlas asequibles a los agentes sociales. En el marco de esta investigación, es posible ejemplificar mediante los necesarios recortes que las instituciones escolares realizan de los contenidos para volverlos enseñables:

«Es característico de los sistemas educacionales proclamar que transmiten 'conocimiento' o 'cultura' en un sentido absoluto, universalmente derivado, pero es obvio que los diferentes sistemas, en épocas y países diferentes, transmiten versiones selectivas radicalmente diferentes tanto del uno como de la otra» (WILLIAMS, 1981 [1994]: 173).

Pero además es necesario subrayar que «existen relaciones fundamentales y necesarias entre esta *versión selectiva* y *las relaciones sociales dominantes existentes*», lo cual permite explicar los intereses

de esa clase y el modo en que los mismos se vuelven implícitos en las producciones generadas como materiales para la enseñanza en los ámbitos educativos. Esto es fundamental en el recorte que se realiza de la historia en tanto contenido a enseñar, ya que la selección del pasado y de las tradiciones se interesan en significar algunos y no otros valores. El estereotipo se vuelve así un instrumento potente para actualizar las prácticas sociales dominantes propuestas por grupos e instituciones de relevancia social en el contexto actual.

Por ello podemos pensar los estereotipos en términos de Williams recuperando el concepto de *reproducibilidad*, ya que los mismos son productos significantes de la cultura tanto en el momento de su producción y reproducción como de su decodificación. Además constituyen un producto cultural porque es inherente al concepto de estereotipo la capacidad de reproducirse. En este momento, es posible abrir el interrogante para reflexionar sobre los intereses que llevan a los grupos sociales a reproducir una imagen estereotipada dada logrando una *fijación en la memoria* de la sociedad.

5.4.3 El lugar de la significación

Desde una perspectiva ligada a la psicología cultural y cercana a la antropología, los estereotipos son entendidos como «representaciones colectivas cristalizadas» (Amossy y Herschberg 1997 [2003] citado en Acebal y Maidana, 2009) formando parte de la identidad social y cultural del sujeto.

Grimson (2011) habla de la existencia de una serie de ‘procesos sociales cosificados’ que se entienden en términos de ‘fronteras’ y a los cuales podemos vincular con las *representaciones cristalizadas* que enunciaran Amossy y Herschberg. Las mismas tienen que ver con las clasificaciones que los sujetos realizan sobre los existentes del mundo para comprenderlas y articularlas en la matriz del conocimiento. En ese sentido, ejemplifica mediante la clasificación de los seres humanos por su color de piel, hipotetizando que «el sentido común nos lleva a creer que en el mundo hay seres humanos blancos, negros mestizos, indios [pero que] no los hay» (Grimson, 2011: 25). Esos colores, usados como tipificaciones de una realidad, son una ‘convención social’ tan cristalizada que los sujetos pueden encasillar allí a todos los humanos. La ‘frontera’ es por ende, tan débil por *construida y convencional* como poderosa,

ya que termina por interpretarse como ‘objetiva’ e ‘inevitable’ (Grimson, 2011:26). Si dichas prácticas sociales:

«... devienen objetos materiales y simbólicos, se vuelven tan reales que las sociedades se organizan sobre la base de sus tipificaciones (...) que, al haber sido realizadas, rigen la vida, los destinos, y los derechos de las personas y los grupos. Son inventos humanos sedimentados en los modos de percepción, significación y acción [estas construcciones son capaces de] interpelar, movilizar y articular tramas, sensaciones y sentimientos sociales, y construir corporalidades» (GRIMSON, 2011: 26-27).

Por otra parte, Acebal y Maidana (2009) sostienen que:

«Un estereotipo visual es al menos capaz de generar tres efectos de sentido: «una sensación, placentera o displacentera, atrayente o repulsiva, hacia un determinado objeto, sujeto o grupo; una determinada atribución de valores, más o menos precisos acerca del objeto, el sujeto o el grupo; una determinada reacción destinada a generar un comportamiento de los destinatarios en relación con determinado objeto, situación o grupo» (ACEBAL Y MAIDANA, 2009)

Los ‘procesos sociales cosificados’ a los que refiere Grimson pueden relacionarse estrechamente con la categoría de estereotipo visual ya que, por un lado, permiten viabilizar las conductas propias de los *procesos sociales cosificados*, constituyéndose en un elemento capaz de modificar el *hacer* de la sociedad; y por otro lado se constituyen como conceptos análogos al presentar un procedimiento social y cultural a partir del cual los sujetos construyen una estructura organizativa que les permite acceder de manera sistemática a la realidad del mundo. En estos dos sentidos, tanto el estereotipo como los procesos sociales cosificados «aspiran a funcionar como reguladores de la conducta» (Acebal y Maidana 2009).

*aspiran a
funcionar como
reguladores de la
conducta*



Esto nos permite pensar en el uso del estereotipo visual atendiendo a los efectos de sentido provocados en los destinatarios. Podemos recuperar al menos tres de ellos. Por un lado se encuentra el uso más frecuente que denominaremos el *uso reproductivo* del estereotipo. El mismo actualiza en los receptores la adhesión a los valores, sentimientos, y pautas de conducta que por distintos procesos sociales adquirió.

Por otra parte, los autores Acebal y Maidana (2009) señalan otros dos usos del estereotipo: *concesivo* y *cuestionador*. El uso concesivo apela a la actualización del estereotipo presente en la memoria del destinatario, pero «aspira a señalar cierta limitación que ofrece su carácter rígido y unívoco» (Acebal y Maidana, 2009). Por su parte el uso cuestionador propone ciertas denuncias al propio estereotipo, utilizando el mismo como una propuesta de contraejemplo, el uso de imágenes estereotipadas cuestionadoras pueden tener como efecto «una revisión del estereotipo en una comunidad o en un grupo particular» (Acebal y Maidana, 2009).

De acuerdo con nuestro recorrido teórico, los *estereotipos visuales* en tanto configuraciones culturales, -creadas y construidas- son producto de instituciones sociales que usándolos como dispositivos políticos instrumentados desde los mecanismos escolares y mediáticos son ‘destinados a producir cultura’ (Grimson 2011: 29) y en esto radica su capacidad concreta de afectar las vidas de los receptores.

5.5 Revisión final de la teoría

COMO CIERRE DEL presente marco conceptual, interesa poner de manifiesto las relaciones que se producen internamente y que acentúan el sentido que se ha otorgado a cada concepto de acuerdo con los ‘diálogos’ posibilitados entre las diferentes voces que lo constituyen. Para realizar este recorrido, proponemos una síntesis organizada de acuerdo con la tríada peirceana y a través de la nomenclatura que la misma recibe desde Magariños de Morentin (1983, en Guerri, 2014:7) es decir como *‘forma’*, *‘existencia’* y *‘valor’*. El ordenamiento de los siguientes párrafos supone una reorganización de la citada tríada con el objetivo de transparentar el modo en que un nivel axiológico (V) condiciona las posibilidades disponibles (F) actualizando visualidades específicas (E). En términos de Acebal y Maidana (2009) esta alteración del orden: «pondría en evidencia el modo en que una necesidad social o una determinada significación va forjando su representación visual y adquiriendo así precisión y corporeidad, hasta finalmente instalarse (no sin violencia ni conflictos) en la memoria visual de una sociedad» (Acebal y Maidana, 2009).

De acuerdo con ello, focalizamos en primer lugar en la noción de *‘cultura’* entendiéndola en términos de *‘proceso significante’*

capaz de generar un orden social global que otorga sentido de pertenencia a los sujetos que la habitan. La perspectiva de los Estudios Culturales nos permitió comprender el sentido profundo de la noción de *'reproducción'* que posibilitó la reflexión acerca del modo en que las instituciones hegemónicas construyen los dispositivos necesarios para la formación de los sujetos.

Estos aspectos, de fuerte impronta valorativa determinaron el perfil axiológico de nuestra investigación permitiéndonos establecer los parámetros socioculturales que se ven incididos por el uso de las imágenes estereotipadas en las estrategias comunicativas.

En segundo lugar nos detuvimos en la problemática de la *imagen* (Arfuch, Ledesma, Devalle) como producción que refleja el recorte intencionado propio de la reproducción cultural. En ese sentido, le atribuimos el carácter de *'ideologema'* (Bajtín) concepto a partir del cual se vuelve imposible disociar la imagen del contenido político-ideológico que la constituye. Desde allí y en el momento del análisis podremos hipotetizar acerca del imaginario que ha servido como fuente constitutiva para la generación de las imágenes en tanto selección *'icónica'*.

Finalmente, en tercer lugar, abordamos la noción de *'estereotipo'* (Amossy, Acebal y Maidana, Eco) en tanto actualización específica y especificable de una imagen que recorta determinados *rasgos* para facilitar su reconocimiento y asegurar su instauración como dispositivo de significación unívoca. De acuerdo con ello, hemos apuntado a comprender la imagen estereotipada como una herramienta potente en la formación de los sujetos sociales ya que en su capacidad intrínseca de *'regular conductas'* se presenta como un habilitador de *'procesos sociales cosificados'* a partir de los cuales muchas veces se tiende a una simplificación y banalización de procesos sociales complejos sometidos a una operatoria de recorte ideológico.

A continuación y de acuerdo a estas categorías avanzaremos en el análisis crítico de las producciones visuales que componen nuestro corpus.



METODOLOGÍA

-

NUESTRO OBJETO DE análisis queda inscripto en los debates sobre la visualidad en la llamada «civilización de la imagen» (Devalle, 2009). El uso del estereotipo visual y de las imágenes estereotipadas responde a esta premisa a partir de la puesta en circulación de discursos visuales que se sintetizan previamente con el objetivo de anclar ciertos sentidos y descartar otros, teniendo en cuenta que la imagen siempre involucra una polisemia (Barthes, 1982). A partir de allí, entendemos que es necesario sistematizar el análisis mediante una *herramienta metodológica* que permita explicitar tanto los aspectos representativos como los cognitivos que se ven involucrados y la dimensión más amplia y compleja de abarcar como lo es la percepción por parte de una audiencia determinada. Es por ello que proponemos analizar las producciones que conforman nuestro corpus a partir de la tríada peirceana, la que, ‘escapando al binarismo’ involucra siempre un «tercer término [que] supone la posibilidad de articulación con otros conceptos y entonces da lugar a una (*ilimitada*) apertura del significante» (Arfuch, 2009).

Dentro de un modelo de investigación cualitativo, y por las características del objeto de estudio, la hipótesis y los objetivos, emplearemos de una metodología *descriptiva-interpretativa*. Para esto la recolección de datos documentales estará centrada en referencias bibliográficas, estudios científicos relacionados al tema, publicaciones en revistas y blogs especializados.

Trabajaremos en dos instancias: la primera de ellas comprende un fichaje objetivo de las piezas analizadas con el propósito de ordenarlas y brindar una descripción general de sus aspectos más referenciales. A partir de allí, nos abocaremos a un desarrollo basado en la herramienta metodológica de base lógico-semiótica denominada *Nonágono Semiótico* (Guerra, 2014).¹ La elección de esta herramienta como metodología de análisis se debe, entre otros motivos, a que el concepto central de nuestro problema objeto de estudio, la noción de *estereotipo visual*, posee carácter tripartito (Acebal y Maidana, 2009) y puede pensarse desde la lógica triádica.

1 El nonágono semiótico, es un ícono diagramático que parte de la idea triádica del signo propuesta por Charles Sanders Peirce quien desde la lógica, postula el principio de la recursividad del signo, a partir de la cual cada uno de los componentes del signo triádico (representamen, fundamento e interpretante), se constituyen en tres nuevos signos.

En tal sentido, el modelo operativo se ajusta perfectamente a los fines de nuestro análisis en tanto permite establecer una serie de relaciones que ponen en diálogo las categorías centrales que fueran desarrolladas en el marco teórico.

6.1 Especificación de la herramienta

Hasta el momento, el *Diseño Gráfico* se ha abordado desde perspectivas históricas como así también desde los nuevos lenguajes visuales a partir del desarrollo de las tecnologías. Desde el enfoque propuesto en el marco teórico, proponemos una lectura y una dimensión de análisis basada en la capacidad del diseño para producir sentido y ser producto a la vez, de las significaciones ancladas en un imaginario social.

La especificación de la herramienta metodológica Nonágono Semiótico (Guerra, 2014), desde el uso de las categorías abordadas y desarrolladas en el marco teórico permitirá elaborar una mirada particular de nuestro corpus de análisis en donde podremos releer las intencionalidades comunicativas de las piezas de modo pormenorizado y de acuerdo a los enfoques que cada instancia conceptual permite. Por otro lado, y teniendo en cuenta lo enunciado por Ledesma (2003: 90) se habilitarán reflexiones que tengan en cuenta «el tipo de operación cultural que proporcionan las ‘piezas’ de diseño gráfico».

Como se enunciara más arriba, el modelo operativo Nonágono Semiótico posee las características de un *‘ícono diagramático’*, es decir «un esquema que puede estar en lugar de su objeto -y posibilitar el conocimiento del mismo- en virtud de su economía y eficacia para representarlo» (Guerra, 2003: 157). A continuación, presentamos la estructura planteada en tanto ‘grilla vacía’ en donde se explicitan las reformulaciones terminológicas que permiten avanzar en la especificación de la herramienta desde los términos ‘Forma’, ‘Existencia’ y ‘Valor’ tanto en el nivel de las ‘tricotomías’ como en el de los ‘correlatos’.

Definición de los correlatos:

Vamos a recuperar, en primera instancia, la propuesta que Guerra genera a partir de la relectura de Althusser en torno a la

	Narrativa infantil	Representación icónica	Estereotipo visual
Práctica teórica	Estructuras narrativas Géneros discursivos CUALISIGNO	Construcción del ideograma ÍCONO	A nivel formal: Rasgos pertinentes, Intertextos RHEMA
Práctica económica	Capacidad tecnológica Reproducibilidad SINSIGNO	Piezas que portan estereotipos e imágenes estereotipadas ÍNDICE	Distancias variables de las prácticas DICISIGNO
Práctica política	A nivel de saberes: Recuperaciones pre-existentes LEGISIGNO	El concreto mensaje que se quiere transmitir Selección de pasado (reproducción) SÍMBOLO	Estrategias de uso del estereotipo: <i>Reproductivo, Concesivo o Cuestionador</i> ARGUMENTO

► *Matriz de análisis*

noción de ‘práctica’. Según el sociólogo francés la práctica social puede ser pensada desde tres dimensiones: *Práctica teórica*, *Práctica económica* y *Práctica política*. Si bien la teoría marxista enuncia desde la ‘metáfora del edificio’ que la economía se ubica en la ‘base’ y por tanto es ‘determinante en última instancia’ la relectura *althusseriana* sostiene que: «la práctica política trabaja y opera sobre las relaciones sociales, la correlación de fuerzas existentes en una determinada sociedad. La práctica política consiste en hacer valer ciertas estrategias para ‘decidir siempre’ sobre los saberes de las prácticas teóricas y las contingencias -materiales, hechos- de la práctica económica» (Guerrero, 2014: 39-40). Por tanto estaríamos en condiciones de afirmar que la ‘práctica política’ podría ocupar el espacio de la *terceridad* en una lectura semiótica ya que tiene la

capacidad de dictar normas y determinar en última instancia la viabilización de las prácticas sociales.

En relación con ello las 'prácticas teóricas' ocuparían el *primer correlato* ya que «trabaja sobre una materia (representaciones, conceptos, hechos)» (Althusser, 1965. En Guerri, 2014: 38). Este carácter amplio y de difícil delimitación que abarca conocimientos, ideologías, creencias, se asimila por tanto a la dimensión formal en donde habitan las posibilidades de actualización del signo. Por último, el *segundo correlato* quedaría definido por la 'práctica económica' en tanto «el aspecto más observable y cuantificable de la práctica social» (Guerri, 2014: 39). Su carácter material permite superponerlo al aspecto que refiere a un existente tangible para operar en la cultura.

Definición de las tricotomías:

Para pensar estas tricotomías, abordamos al signo desde su estructura conceptual. Para ello recuperamos conceptos trabajados en el *Marco Teórico* y que se constituyen como categorías específicas en relación con el signo objeto de nuestro análisis.

En la *primera columna* se ubican las 'narrativas infantiles' que constituyen «la pura posibilidad del signo antes de actualizarse en alguna clase de manifestación» (Guerri 2014: 23) en esta primera tricotomía ubicamos el lugar de la estructura narrativa que contengan las propuestas visuales elegidas ya que constituyen la relación del signo consigo mismo y con las posibilidades [infinitas] de actualización de materialización.

La *segunda tricotomía* sostiene Guerri (2014: 23), «alude a la relación del signo con su objeto» en este lugar ubicamos a la 'representación icónica' categoría que ha sido trabajada desde la propuesta de Eco (1970). Es el lugar en donde, a través de la matriz, nos podemos acercar al objeto en cuestión desde los tres aspectos de la relación del signo con su objeto que desarrollaremos en el siguiente apartado.

Finalmente en la *última tricotomía* se recupera la categoría de 'estereotipo' ya que este lugar constituye la relación «del signo con su interpretante» (Guerri 2014: 23). En este sentido podemos pensar al signo en relación con la imagen mental actualizada en el intérprete que responde a las valoraciones socioculturales que se actualizan en la conciencia del sujeto.

6.2 Los nueve lugares lógicos

Con este apartado pretendemos abordar la especificidad de los *nueve lugares lógicos* que constituyen la estructura generada para el análisis visual que nos ocupa. Dado que la misma responde a la esquemática de la metodología del Nonágono Semiótico, definiremos sus nueve signos componentes a partir de la nomenclatura peirceana.

En el lugar del ‘Cualisigno’ ubicamos las *estructuras narrativas* y los *géneros discursivos*. Para definirlo partimos de la propuesta de Bajtín (1979) acerca de los géneros en su sentido amplio entre ellos podemos mencionar «el contenido temático, el estilo y la composición [que] están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado» (Bajtín, 1979 [1998]: 248). Es por ello que en este espacio podemos pensar ‘la pura posibilidad’ del objeto donde habitan todas las combinaciones posibles de organizar la estructura y constituir un enunciado en su totalidad.

Continuando con la propuesta de Bajtín (1928 [1994]), en el lugar del ‘Ícono’ proponemos partir del concepto de *ideologema* en tanto producto ideológico que representa a los seres que le han producido y a su contexto social de aparición en el cual se encuentra inmerso. En un material ideológico aparecen mostradas las formas creando memorias y definiendo sujetos. En nuestro análisis, el ideologema representa las sucesivas y deliberadas elecciones desde ‘la pura posibilidad’ que brindan al objeto significación, sentido y valor intrínseco.

En el espacio del ‘Rhema’ ubicamos *los rasgos pertinentes* y los *intertextos* que se producen a nivel formal. Este lugar lógico se constituye como el ámbito en donde un determinado contexto toma contacto con el signo analizado (a partir de ciertas citas, estéticas y formas de representar). Los rasgos pertinentes, como menciona Eco (1970), son seleccionados y aislados por la cultura atendiendo a los modos de ver y a la mirada específica de ese lugar y ese tiempo. Por su parte los intertextos (Kristeva, 1967)² son todas aquellas *citas* necesarias para poder reponer el significado completo de un texto y a las que apela el productor de los mismos para que el receptor tenga participación activa en la construcción semiótica de dicho objeto.

2 La propuesta de Kristeva será recuperada al momento de abordar el análisis de las piezas.

En cuarto lugar abordamos el lugar lógico del ‘Sinsigno’. En ese espacio se condensan los *medios tecnológicos* que habilitan la materialización de las imágenes estereotipadas en las narrativas infantiles. También se tiene en cuenta la reproducción de las mismas a gran escala a través de diferentes dispositivos que colaboran en su difusión, es por ello que retomamos la noción de *reproducibilidad* (Williams [1981] 1994: 172) que nos permite destacar la necesaria *economía de elementos* propia de la imagen estereotipada y que se constituye como un requisito para su fijación en la cultura.

En el lugar de ‘Índice’ situamos las representaciones que, en tanto signo, portan los estereotipos visuales e imágenes estereotipadas materializadas en las diferentes piezas del diseño, es el lugar a partir del cual nos podemos aproximar de manera concreta al estudio de los estereotipos. Las mismas constituyen una materialidad tangible y verdadera en la existencia cultura.

En el espacio del ‘Disisigno’ ubicamos otra de las categorías trabajadas desde Williams ([1981] 1994: 176), la noción de *distancia variable de las prácticas*. Esta noción da cuenta precisamente de las distancias que se establecen entre una práctica social y la hegemonía que opera en determinado marco cultural. Se supone que a menor *distancia* respecto de esa esfera hegemónica, las producciones y acciones estarán más fuertemente condicionadas por las valoraciones que le son propias. Teniendo en cuenta que en este lugar «se manifiesta la efectiva inserción que realiza el signo en el contexto material en el que se inscribe» (Guerri, 2014: 17) consideramos que es posible hipotetizar acerca de esas *distancias* y del modo en que el estereotipo permite la puesta en circulación de un discurso fuertemente axiológico.

En el lugar del ‘Legisigno’ se ubican todos los *saberes necesarios* para la reposición de los significados e intertextos que habilitan los estereotipos. Es el espacio que pone el acento en las competencias que debe actualizar el receptor para acceder a la totalidad del enunciado propuesto.

En octavo lugar abordamos el ‘Símbolo’ en donde reflexionamos acerca del *concreto mensaje* que se quiere transmitir. Conviene aquí volver sobre la propuesta de Williams (1981 [1994]) en relación con la noción de *reproducción* ya que el mensaje es el dispositivo que habilita dicho proceso en relación con una discursividad mayor.

Por último en el lugar lógico del ‘Argumento’ se focaliza en la *estrategia de uso y función del estereotipo*. En relación con ello podre-

mos distinguir el *uso reproductivo*, el *uso concesivo* y el *uso cuestionador* propuestas por Acebal y Maidana (2009) ya que funcionan en tanto «organizador[es] de la totalidad de las decisiones» (Guerra, 2014: 17) en la construcción del signo.

6.3 Una lectura relacional

El análisis estructurado en torno al completamiento exhaustivo de los *nueve lugares lógicos* especificados, tiene como característica central la posibilidad de plantear relaciones entre los mismos dinamizando de este modo toda la estructura y permitiendo la elaboración de reflexiones más profundas acerca del objeto abordado.

Ello nos permite visualizar relaciones entre los lugares al interior del objeto y también en relación con el contexto. En primer lugar, podemos pensar desde Guerra (2014) que la lectura al interior del Nonágono comienza por el Argumento ya que el mismo «...funciona como organizador de la totalidad de las decisiones y el que orienta la coherencia interna del nonágono semiótico» (Guerra, 2014: 17).

La estrategia de uso de los estereotipos ya sea éste *concesivo*, *reproductivo* o *cuestionador* (Argumento) va a determinar el modo de la Construcción del *ideologema* (Ícono), es decir, las decisiones formales que repongan el significado en su totalidad, y en función de la pieza ideológica que se pretenda, va a estar subsumida a la estrategia de uso del estereotipo.

Por otro lado, el Argumento va a regular también la operación que supone una selección y aislamiento de los rasgos pertinentes necesarios para actualizar en el intérprete el estereotipo, en tanto este 'imagen mental' (Rhema). Por otra parte, se van a ubicar en esta relación: las *intertextualidades* dadas por aquellas valoraciones deseadas (Argumento), ubicando los contextos y citas, necesarios para la construcción semiótica del objeto. El ingreso del contexto en la matriz (Mundo), se puede visualizar en el lugar del aislamiento y selección de *rasgos pertinentes* y los intertextos actualizados en la pieza analizada (Índice) y efectivamente existentes en nuestra cultura en un momento y tiempo concretos.

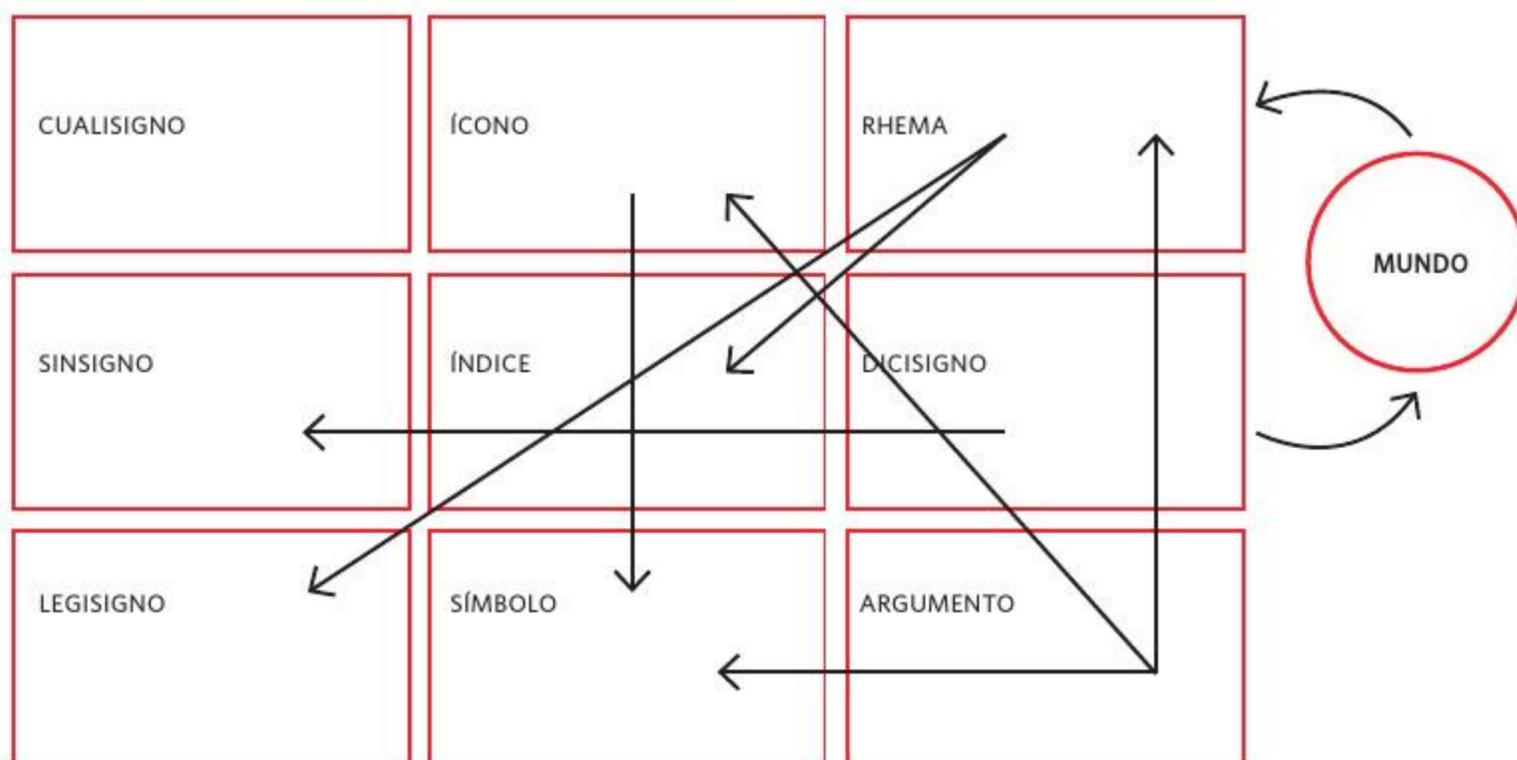
El Rhema, construcción a nivel formal de rasgos pertinentes e intertextos, estará en íntima vinculación con la actualización a nivel conceptual de los saberes necesarios para reponer todas estas *citas* y *rasgos* (Legisigno). Lugar en el cual podremos visualizar

todas aquellas operaciones necesarias que responden al complejo proceso de rastrear todas las *citas e intertextos preexistentes* para poder reponer el significado de la pieza en su totalidad (Ícono).

El *concreto mensaje* que se quiere transmitir, y *la selección y elección de pasado* (Símbolo) estará en relación con la *estrategia de uso* de la propuesta estereotipada (Argumento). Ubicamos aquello que se *dice* con la elección de una estrategia específica.

Por otro lado, podemos vincular, en una lectura vertical, la construcción del *ideologema* (Ícono), como forma que contiene una serie de decisiones en relación directa con la ideología que se intenta transmitir, con el concreto mensaje y la selección y elección de pasado (Símbolo), visualizando de este modo la construcción del ideologema como una fuente de validación de las prácticas actuales.

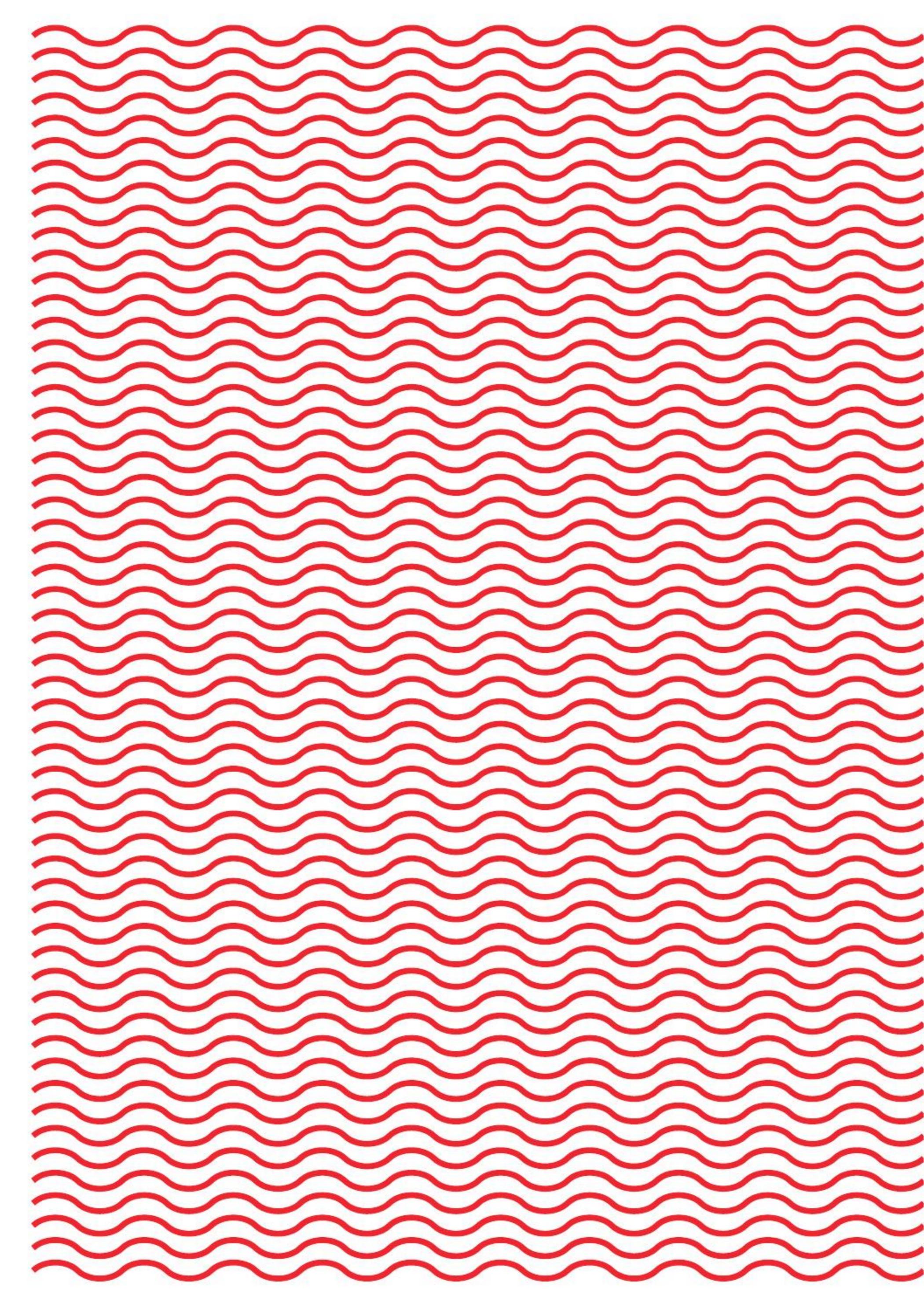
En el lugar del Decisigno, lugar en el que ubicamos las *distancias variables de las prácticas*, recuperamos el vínculo entre esta relación (hegemonía/distancia) con la posibilidad que habilita al Índice a materializarse en un soporte específico, con una tecnología particular, y con un nivel de *reproducibilidad* más o menos masivo que permitirá su fijación social (Sinsigno). También podemos pensar a las distancias variables de las prácticas (Decisigno) serán la categoría que determine la circulación en la cultura y concreten la salida del Índice al Mundo.



► *Cuadro de relaciones*

ANÁLISIS

-



La asombrosa excursión de Zamba

El primer caso de análisis es una pieza multimedia producida para la señal televisiva *Paka Paka 'El poder de la imaginación'* dependiente del Ministerio de Educación de la Nación. Es una señal abierta que llega a todas las provincias argentinas y que se presenta como 'El canal del Ministerio de Educación de la Nación para todos los chicos y las chicas del país'. Además posee un sitio web oficial que aloja la programación televisiva, juegos interactivos, cuentos y relatos, y un espacio para que los niños puedan 'subir' videos realizados por ellos mismos.

El menú superior guarda la forma de una correa en la que se sostiene una larga serie de imágenes que brindan acceso a cada uno de los programas del canal. A los fines de esta tesina, nos interesa

Sitio web oficial
<http://www.pakapaka.gob.ar/>



Los personajes son tres niños, *Zamba*, el principal, un niño de Clorinda, Formosa, que le gusta el chipá. *Niña*, una niña que le gusta cantar y bailar, y *El niño que lo sabe todo*, un chico de antifaz y capa que siempre sabe responder a las preguntas de Zamba y Niña.



detenernos en *La Asombrosa excursión de Zamba* en una miniserie en donde se van desarrollando en capítulos de número variable. En el micrositio para adultos que se vincula desde la página oficial encontramos que el entorno infantil tiene por objetivo desarrollar «contenidos de alta calidad orientados a educar y a entretener, abierto a la cultura de todos los sectores de nuestro país».

En *la asombrosa excursión de Zamba* el personaje principal recorre, junto a sus amigos *Niña* y *El Niño que lo sabe todo* 'los momentos más importantes de la historia argentina' — así se enuncia antes de ingresar en la siguiente pantalla.

En el material seleccionado confluyen, además de imágenes y textos, imágenes en movimiento y audios. Para poder transparentar de la forma más coherente el análisis visual, mostraremos



las imágenes del video en capturas de pantalla seleccionando las escenas claves y a su vez transcribiremos los audios para lograr una síntesis esquemática del contenido.

En la primera pantalla se presenta una línea histórica visualizada a través de un juego de casilleros (tipo *Juego de la Oca*), en donde se focalizan como *postas* o *paradas*, diez hitos relevantes de la Historia Argentina en tres pantallas sucesivas que se desarrollan mediante un deslizamiento horizontal para asegurar su continuidad como unidad visual.

En la primera pantalla encontramos:

- 1810 - Revolución de Mayo
- 1812 - Creación de la Bandera
- 1816 - Declaración de la Independencia
- 1817 - Cruce de los Andes

En la segunda, se recuperan:

- 1822 - Liberación de América
- 1845 - Vuelta de Obligado
- 1868 - Presidencia de Domingo Faustino Sarmiento

En la tercera y última pantalla encontramos:

- 1976 - Última dictadura militar
- 1982 - Guerra de Malvinas
- 1983 - Regreso de la democracia

La asombrosa
excursión de Zamba
<http://www.zamba.pakapaka.gob.ar/>





Nos detendremos particularmente en la descripción pormenorizada de esta tercera pantalla porque contiene la etapa histórica que interesa en el marco de esta investigación. El primer aspecto que nos parece relevante destacar tiene que ver con el modo en que se cuenta el tan abrupto salto temporal que se sucede entre 1868 (año que cierra la segunda pantalla) y 1976 (año que abre la tercera). Como herramienta a nivel visual, se utiliza la representación de un cartel con forma de arcada sobre la que se ubica una placa que reza «SIGLO XX». Este aspecto, que da cuenta de toda una estrategia que sustenta el recorte de los eventos de la historia, será recuperado más adelante para su desarrollo en profundidad.

En la *posta* del año 1976 podemos identificar un desplazamiento narrativo y estético respecto de los demás *momentos*. Se visualiza la escena de un pantano tenebroso en donde hay tumbas, árboles secos y una atmósfera de color violáceo; en él habitan diferentes monstruos: un payaso, un *zombi/frankenstein* y un demonio. En medio del pantano emerge la figura de un tanque de guerra que sirve como base a la representación monstruosa (por sus rostros blancos y sus ojos rojos) de la Junta Militar. El tanque de guerra y el índice de Videla apuntan a un mismo objetivo, los niños, que no son otros que los protagonistas de toda la serie *La asombrosa excursión de Zamba*.

▲
Tercera pantalla

Esta línea histórica es una pieza clave en el desarrollo del análisis ya que se constituye como el punto de partida de esta investigación y además evidencia una selección de hitos particulares de la historia en los cuales podemos rastrear un enfoque ideológico específico.

Relevamiento y análisis de estereotipos visuales

Como ya dijimos, el año 1976 se contextualiza a partir de la representación ilustrada de un pantano. El carácter *tenebroso* de esa escena está directamente sustentado por una concatenación de imágenes estereotipadas e incluso cristalizadas en el imaginario social.

El pantano como escenario del terror se reconoce porque recurre a la rememoración de escenas cinematográficas altamente difundidas. Este procedimiento se posibilita por lo que Kristeva (1967)¹ denomina ‘intertexto’. En ese sentido, un texto no es cerrado y terminado sino que siempre, para reponer el significado completo, es necesario recuperar la relación que el mismo tiene con otros textos. Esta noción implica al mismo tiempo al productor como al receptor en la construcción de sentido ya que demanda de este último su capacidad cognitiva para poder reconocer ciertas ‘citas’ que aportan significado y totalidad a la construcción del mensaje que se quiere transmitir. Kristeva concebía a los textos como producciones semióticas que ocupan un lugar preciso en la historia. Junto con la autora, otros teóricos definieron la noción de intertexto, entre ellos Barthes (1968) que aporta una noción reveladora:

un texto no es cerrado y terminado, es necesario recuperar la relación que el mismo tiene con otros textos.



«Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que lo rodea; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidos, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y a su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto puede ser también un campo general de fórmulas anóni

1 Concepto publicado en el texto Bajtín, *La palabra, el diálogo y la novela*, publicado en la revista francesa Critique en 1967.

mas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas». (BARTHES, 1968, en MENDOZA FILLOLA, 2008)

El origen o 'carácter esencial' de un espacio de terror es difícilmente localizable. Sin embargo podemos decir que el mismo se construye desde la cristalización de la forma de representar el terror en nuestra cultura. En el contexto de aparición de este *espacio de terror*, y en relación con los demás hitos históricos que conforman esta línea de tiempo notamos que el año 1976 es el único en el que la representación aparece *desplazada*. En todos las *postas* se remite a objetos, personajes y contextos reales (construcciones como el Cabildo, la Casa de Tucumán, próceres, personajes históricos, entre otros). En 1976, el escenario no hace mención de un contexto de realidad, sino que se desarrolla a partir de un ambiente *creado* y no *re-creado* a partir de un sistema de representación. Este desplazamiento demuestra un claro sesgo en el abordaje del período histórico y permite interrogarnos sobre la operación de diseño que habilita un cambio en la codificación del sistema. Por otro lado y aun teniendo en cuenta que nuestra competencia no se asienta en la cuestión didáctica, podemos también preguntarnos acerca de las posibilidades que tiene un niño de realizar las operaciones de transferencia necesarias para discernir el relato ficticio (pantanos, casas embrujadas, y monstruos) del contenido histórico que se pretende enseñar.

Existe en esta línea histórica una evidente selección y elección de *fechas históricas*. Un recorrido similar puede ser rastreado en el Museo del Bicentenario¹ inaugurado por Néstor Kirchner en 2011. En el cual aparecen 14 períodos de Historia Argentina mostrados a partir de videos. La línea histórica que nos ocupa comprende años de los siguientes períodos *De la revolución* (1810, 1812, 1816, 1817, 1822); *La anarquía. Unitarios y Federales* (1945); *Organización del Estado Nacional* (1868); y por último *El Proceso de Reorganización Nacional y recuperación democrática* (1976, 1982,1983). En estos cinco momentos se puede identificar una suerte de paralelismo entre *revolución, anarquía y organización histórica* con el pasado reciente

1 <http://www.museobicentenario.gob.ar/exposiciones-200historia.php>. (Última revisión 26/05/2015)

que es *dictadura y democracia*. Pareciera que la Historia Argentina gira siempre sobre el mismo eje, el *desorden y armonía*, como si se buscara en los hitos pasados una coincidencia con las prácticas recientes, una suerte de aprobación por parte de la Historia. A esta búsqueda los autores la llaman, *revisiónismo histórico*. En un artículo periodístico sobre política que se titula «la Historia Argentina según los Kirchner» podemos encontrar en el Museo un vínculo con la historia de *Paka Paka*, en el mismo se comenta que la historia oficial «agrega una notable justificación al uso de las armas en la lucha por el poder y también nuevos héroes al panteón» (Mercado, 2015) , lo cual en una segunda mirada a la línea histórica que estamos analizando podemos ver que 5 de los 10 hitos son conflictos bélicos que hubo en la Argentina. En estos relatos la Historia Argentina se debate entre el bien y el mal: «La historia argentina según los Kirchner impacta por su maniqueísmo, malos que son muy malos, que actúan solo para defender sus intereses, y buenos que son buenísimos, porque entregan su vida a los demás, trabajando por y para el pueblo.» (Mercado, 2015)²

Cuando un gobierno mete mano en la historia, persigue un fin político.



En el relato de Zamba, podemos rastrear otra estrategia en el recorte histórico y cronológico, por ejemplo el año que antecede al 1976 es 1868, este salto deja más de 100 años de Historia Argentina sin contar y varios hechos y procesos sociales en el medio. Al respecto, Daniel Balmaceda –historiador–, entrevistado en el programa de televisión *Periodismo Para Todos*³ (PPT) va a decir: «Cuando un gobierno mete mano en la historia, persigue un fin político. En este caso el interés de tener su propia historia oficial. Y en general se lleva a cabo en un plazo muy corto sin medir ni tiempos, ni formas». Finalmente explicita su postura política expresando que el programa hace un uso de la Historia Argentina no como una fuente de conocimiento para los niños y niñas de todo el país, sino como una validación de las prácticas políticas del gobierno.

«*Todas las urnas están bien guardadas*» es el primer tramo de audio que se escucha apenas clicamos en el pantano para ingresar al contenido multimedia de esta sección, y esa voz suena conocida,

2 *La historia argentina según los Kirchner* en <http://www.infobae.com>

3 Fecha de emisión: Capítulo 26 — 19/10/2014



Tapa de *Clarín* publicada en el año 1981. No se tiene un mejor registro de la misma, ni la fecha exacta de su publicación.

y permite una primera remisión al contexto histórico que el audiovisual busca representar.

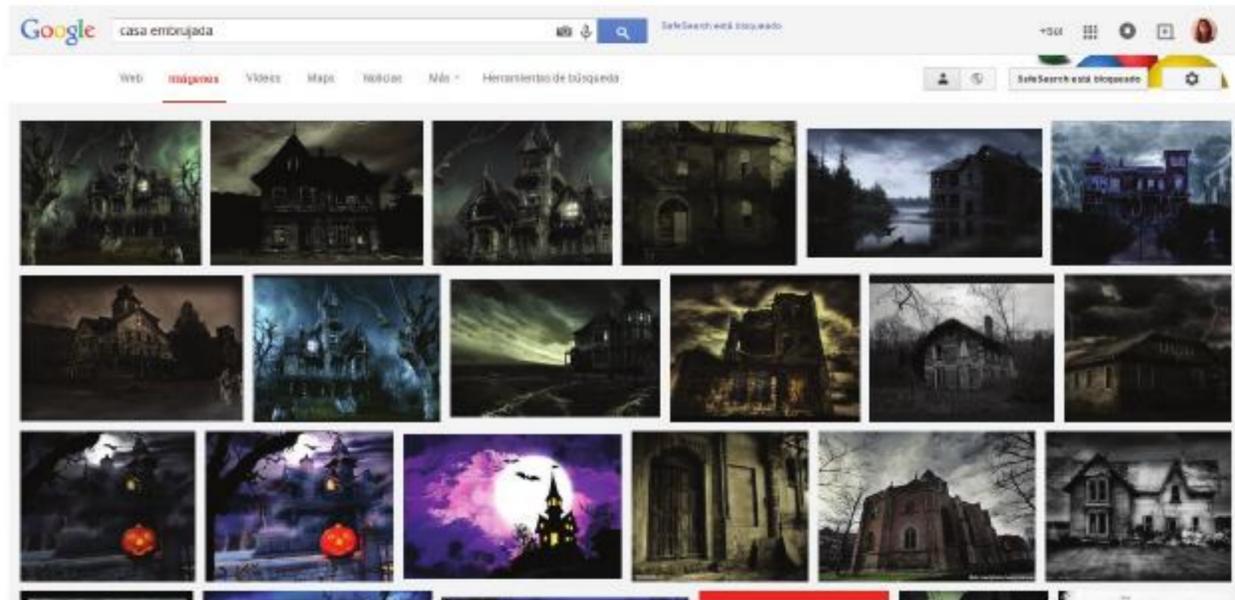
Sin embargo, es necesaria la intervención de un adulto que permita realizar ese traslado, ya que la conocida frase de Leopoldo Fortunato Galtieri pronunciada en 1981 no puede ser repuesta por un niño perteneciente al recorte de audiencia a quien está dirigida la propuesta.

Ingresando en el año se nos aparece una nueva imagen que recupera elementos de la estética elegida y la combina con la representación ilustrada de la Casa Rosada. Esta operatoria metonímica genera un nuevo espacio que no es ni uno ni el otro, ni castillo de terror, ni casa rosada; sino una nueva imagen constituida en la fusión de ambas, creando un nuevo aporte de sentido, al edificio gubernamental en un momento específico de la historia argentina, 1976.

«Recuerdo un cuento de Kafka, "Una cruz", donde se proponía un animal mitad gato, mitad cordero. Su dueño no se tomaba el trabajo de explicar su origen o significado, se limitaba a exhibirlo y disfrutarlo. Y este animal excedía en un momento su condición de mitades, dejaba de sumarse para multiplicarse y se convertía en algo nuevo, original y único» (BERNASCONI, 2008 [2012]: 9).

Si realizamos por ejemplo una búsqueda primaria en Internet con el criterio «casa embrujada» se nos muestran miles de resultados

Resultados de búsqueda en Google para «casa embrujada».



similares en donde de manera recurrente aparecen representados los mismos elementos recuperados por *Paka Paka*. Entre ellos podemos distinguir el contorno de una construcción, árboles secos, murciélagos, una luz tenue y violácea, un lugar oscuro, una luna llena nos sitúan directamente en un lugar que repone de sentido el mundo del terror que supuso para la propuesta audiovisual la época en la historia argentina que se está narrando.



Pantalla del ingreso al año, con la presentación del capítulo.

Presentación del capítulo

Un grupo de militares tomó el poder por la fuerza y designó como presidente al teniente general Videla estableciendo una dictadura que duró hasta 1983, cuando la democracia volvió al país. El plan de la Junta

Militar durante todos esos años instauró el terror en la población. Prohibió y reprimió todo tipo de participación popular y democrática y llegó hasta la desaparición de personas que pensaban diferente.

Síntesis narrativa

Zamba se va de excursión con la escuela y es llevado a recorrer la Casa Rosada, allí entran al Salón Blanco donde se encuentra el busto de la República y su amigo es secuestrado por un grupo de militares. El niño viaja a través de la urna mágica al año 1976.



MAESTRA: —¿Alguien sabe a quién representa ese busto?

EL NIÑO QUE LO SABE TODO: —Yo, yo, yo, seño yo lo sé; representa a la República.

MAESTRA: —Exactamente, ¡muy bien 10!

EL NIÑO QUE LO SABE TODO: —¿Sabías Zamba que en las repúblicas el pueblo tiene el poder porque elige a sus gobernantes?

ZAMBA: —¡Me aburro!

EL NIÑO QUE LO SABE TODO: —Además, en las Repúblicas todos somos iguales ante la ley, la constitución es la ley más impor... (Grito)

ZAMBA: —¡No! ¿A dónde fue?

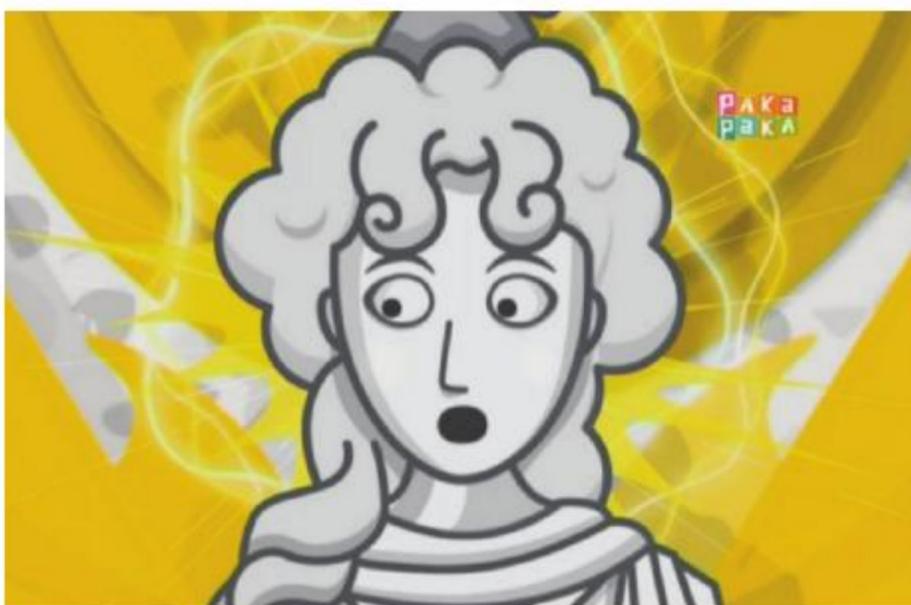
REPÚBLICA: —Se lo han llevado al pasado más oscuro de nuestro País Zamba.

ZAMBA: —¿A cuándo?

REPÚBLICA: —A 1976, el año en el que un grupo de militares tomó el poder por las fuerzas instaurando una dictadura que sembró el terror en todo el país.

ZAMBA: —¿Y qué es una dictadura Señora República?

REPÚBLICA: —Una dictadura es cuando alguien toma el poder sin ser elegido por el pueblo y no respeta los derechos de las personas, ni la constitución, ni nada.



Zamba viaja a 1976 en una *urna mágica*, ‘la única manera posible de regresar de una dictadura’ según la República. Llega a ese período antes pasando por un tren fantasma.

El tren fantasma de las dictaduras

Bienvenidos al tren fantasma de las dictaduras / Y al que no le guste bien / mejor que calle y que no discuta / En este tren no hay opinión, / distinta que no sea la mía. / Y ni piensen en votar, sabemos lo que es bueno / para la Argentina.

Democracia, invento / no me importa de quién, / en libertad el pueblo / nunca elige bien. / ¡Somos malvados! / queremos poder. / Decidimos cuando / un presidente está ok / Y si no nos gusta / de un golpe lo sacamos.

Ya pasó una vez / que el pueblo votó / y no sirvió, por suerte / llegamos nosotros / y ordenamos todo. / Tenemos la misión / de cuidar la patria / y su aristocracia. / Un consejo le doy, / no piense distinto, / no me hace gracia señor.



▲
Canción *El tren fantasma de las dictaduras*.

En este recorrido el personaje atraviesa por cinco golpes de estado, ocurridos en el siglo XX, que anteceden a la última dictadura que hubo en Argentina, 1976. Se recorren los años 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 y los personajes militares personificados en monstruos correspondientes a cada golpe. En ellos podemos ‘identificar’ rastreando el año y el dictador que estuvo a cargo a quienes representan cada uno de los monstruos que aparecen, sin embargo es

difícil reponer todos los personajes ya que, más que sus rasgos pertinentes, en la representación se prioriza el monstruo al cual representan. Un rasgo que particulariza a todos estos monstruos es el uso de la banda presidencial, al igual que lo hacían los militares. A modo de ejemplificar, podemos recuperar estos dos personajes.



▲
1930
 José Félix Uriburu es representado por un fantasma.

▶
1966
 Juan Carlos Onganía es representado por un diablo.

«Tenemos la misión de cuidar la patria y su aristocracia», en este momento de la canción aparece una particular representación de la *aristocracia argentina*, otro monstruo, pero esta vez marino, y rodeado de un líquido verde en el que flotan billetes. En sus ojos lleva el signo pesos. Esta forma de representar los intereses económicos



Aristocracia argentina

Representación del
monstruo de los inte-
reses económicos.

que *guiaron* las dictaduras nos sumerge en un relato donde los intereses económicos dirigen el actuar político de estos gobiernos de facto, no de los otros.

El recorrido cronológico de los Golpes de Estado, banaliza los procesos sociales que llevaron a que ocurran todas estas dictaduras en Argentina, referenciados en algunas estrofas: «*el pueblo votó y no sirvió*», «*de un golpe lo sacamos*», que llevan a simplificar en la memoria el complejo estado social que lleva al derrocamiento de un gobierno democrático. Esto problematiza el aprendizaje de los hechos históricos. Además resulta muy complejo reponer a los actores sociales que participaron en los períodos atravesados por el carrito del tren en el cual va nuestro principal personaje, por un lado porque son monstruos cuya única característica en común es la banda presidencial, por otro porque ninguno de ellos es nombrado como tal, lo cual hace que el nombre del monstruo solo pueda ser rastreado por el año en que ese período dictatorial se inició, pero dicha operación no será llevada a cabo por un niño.

Después de recorrer el tren fantasma de las dictaduras, Zamba llega a la *Casa Rosada Embrujada* donde un comunicador del Estado Nacional, ridiculizado por estar en pijama y pantuflas es amenazado a punta de pistola para comunicar a la sociedad los nuevos sucesos.



Comunicado Número 1 de la Junta Militar

Se comunica a la población que a partir de la fecha el país se encuentra bajo el control operacional de la Junta Militar formada por el Teniente General Videla, el Almirante Massera, y el Brigadier Agosti. Se recomienda a todos los habitantes el estricto acatamiento a las directivas que emanen de autoridad militar, así como evitar acciones y actitudes que puedan exigir la intervención drástica del personal en operaciones.

*Esta entidad no
es una persona.*



En este momento del relato aparece la representación de la Junta Militar como tal. En el centro Videla, a su derecha Massera, en su izquierda, Agosti. La Junta militar es mostrada como una única cosa, unida en el centro por un cinturón con las inscripciones que nominan a estas personas 'Junta Militar', compuesta por tres cuerpos claramente identificables en tres personas distintas y cuatro piernas. Esta entidad no es una persona y podemos recuperar en nuestro imaginario por ciertos rasgos presentes se constituye algo que puede denominarse como un *monstruo* o algo *no humano*.

Podemos distinguir en esta construcción, dos niveles de uso del estereotipo. En un primer nivel, se pueden rastrear los rasgos pertinentes que nos llevan a identificar a los actores históricos: el teniente Videla, o cualquiera de los otros dos miembros de la Junta. Podemos distinguir, por ejemplo los bigotes del teniente, el uniforme militar usado por los tres personajes y las botas, rasgos, recuperados en varias representaciones de los mismos.



BERNASCONI

▲
Retrato de Videla
Publicado en *Retratos*,
2008

«Hay personajes que el rostro les excede. Ilustré a Videla que es excedido por la caricatura, no es un señor de bigotes frondosos. ¿Qué más es Videla? Es Falcons verdes, es sangre, es huellas digitales borradas».

PABLO BERNASCONI, 2009



▶
24 de marzo
Ilustración por el día
de la Memoria, 2014

Sin embargo no es la sola recuperación de rasgos pertinentes lo que le da entidad de estereotipo a un personaje determinado, existen ciertos modos de la mostración del rasgo que cargan de sentido una pieza y vacían otras. Es evidente la subjetividad que supone ilustrar a un personaje de la historia con estas características, es interesante rastrear a través de la imagen como marcó nuestra sociedad un personaje tan particular como lo es la figura de Videla. Sin embargo, es importante destacar que el canal pretende enseñar a la audiencia infantil respecto de este período de Historia Argentina, y al recurrir a la figura de un monstruo, se está abandonando la idea de que estas personas (*reales*) gobernaron sembrando el terror en el pasado reciente de nuestro país.

El segundo nivel de la construcción del estereotipo responde, como ya mencionamos, a la creación del monstruo recuperando

ciertos rasgos de dichas figuras y transponiéndolos a la representación de la persona. Entre ellos podemos destacar los rostros vampíricos y los ojos rojos, las facciones del rostro. Por otra parte, la multiplicidad de cabezas y la falta de dos de sus extremidades, remiten a la larga historia de los monstruos en la cultura, que supone la existencia de una figura que, por exceso (*ocho brazos*) o ausencia (*un ojo*), excede lo humano. Esta forma de representar lo monstruoso se puede rastrear desde la mitología griega, por ejemplo, en la narración de ‘La Odisea’ que mostraba los monstruos con los que se había enfrentado Ulises en su viaje de vuelta al hogar. Los versos de Homero fueron pensados con el objetivo de educar una sociedad ágrafa y mediante la creación de los poemas se enseña al pueblo sobre lo bueno y lo malo, sobre lo correcto y lo incorrecto. El recurso de *monstruoificar* personas y situaciones suponía la simplificación del hecho o el personaje concreto con el fin de hacer un traspaso más directo hacia una sociedad no instruida en determinado tema.

Continuando con el análisis, cuando Zamba se encuentra con la representación de la Junta Militar le pregunta por su amigo. Este momento se constituye como uno de las citas más usadas al momento de hablar de dictadura, sin embargo la escena no alcanza para reponer toda esa cita, en la propuesta sólo es una pregunta *al pasar* para empezar a buscar a su amigo.

Aunque todos sabemos a qué momento específico de la historia refiere, los niños no son contemporáneos a este período histórico y difícilmente repondrán esta respuesta dada por Videla por lo cual no podrán dimensionar concretamente la situación social que se estaba viviendo.

ZAMBA: — ¿Dónde está mi amigo?
MILITAR: — Ah! Es una incógnita no se sabe, desapareció.



Dicha representación se constituye como una recuperación clave de este recorrido. Los ojos y las manos se mueven para arriba y es el intertexto más claro. Nos remite al momento en que López (1979), cronista de Clarín, le pregunta a Videla sobre los detenidos sin proceso judicial y hace la misma expresión, mueve brazos y ojos al cielo y responde: «frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido (*hasta acá se recupera en Paka Paka, la cita continúa*)... Si el hombre apareciera tendría un tratamiento x. Si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento z. Pero mientras sea desaparecido, no puede tener un tratamiento *especial*. Es un desaparecido, no tiene entidad. *No está ni muerto, ni vivo, está desaparecido*... Frente a eso no podemos hacer nada».¹

Siguiendo con la narración de la excursión de Zamba por la Casa Rosada en 1976, el personaje presencia una conversación telefónica (*Ver imagen en la página siguiente*).

En este momento del relato se pone en evidencia una situación concreta representada por una partición de la pantalla, un vínculo entre Estados Unidos y los Militares durante la última dictadura militar Argentina, aunque en ningún momento se hace referencia explícita a qué país se refiere con el llamado.

Para presentar al Estados Unidos, se recupera a la figura del *Tío Sam* representación que personifica el modo de ser *nacionalista* por el gobierno estadounidense, bajo las sombras se oculta con su sombrero alto. Este recurso, no puede ser repuesto por un niño que no tiene presente en su memoria la imagen de tal personaje. En su representación más conocida el Tío Sam aparece en un afiche convocando soldados para la Primera Guerra Mundial y Segunda Guerra Mundial. Habitualmente se representa como un hombre mayor, de semblante serio, pelo blanco, barba y vestido con ropa que asemeja a la bandera de los Estados Unidos. En el caso particular de Zamba no podemos identificar su vestimenta pero vemos que las estrellas que refieren a la bandera revisten la pared que tiene detrás y de su lado del cuadro en la pantalla hay una prevalencia del rojo completando el significado.

1 Citado de Diario Perfil. Última revisión: 26/05/2015 www.perfil.com/politica/Videla-y-una-explicacion-tenebrosa-Ni-muerto-ni-vivo-esta-desaparecido-20130517-0035.html



▲
MILITAR (al teléfono):
—A propósito, nosé cómo decirlo
¿podrían prestarnos algo de dinero?
¡Se lo devolveremos tan pronto como
podamos! (risas) ¡Gracias!

No se arrepentirá. Su plan para que
haya dictaduras en toda América
Latina será todo un éxito.
Cuenten con nosotros
¡Goodbye my friend!

▲
World War I Uncle
Sam recruiting poster
James Montgomery
Flagg, 1916- 1917.

En esta escena, hay *un decir sin decir*, en ningún momento se hace referencia a que es una comunicación con Estados Unidos, cuando suena el teléfono Videla dice *llamado de larga distancia* y esa es la única referencia concreta de que están hablando con alguien fuera de Argentina. Sin embargo no quedan dudas de que esto es así, si reponemos los recursos gráficos anteriormente mencionados y el cierre del llamado que el Teniente hace: saluda en inglés *goodbye my friend* a su interlocutor. Para reponer todos estos códigos nombrados es necesaria la presencia de alguien que reponga lo que se está queriendo mostrar, ya que de otro modo el conocimiento no puede ser aprendido, porque faltan significados que *no están dichos*. En términos de intertexto, se requieren los conocimientos del destinatario de la escena para reponer el sentido de la misma.

Se requieren los conocimientos del destinatario de la escena para reponer el sentido de la misma.



◀
MILITARES:
—Debemos
pensar en algo
para que todos
nos quieran.
Vamos a hacer
un Mundial de
fútbol y una
guerra.

La imagen de los militares planeando *un Mundial y una guerra* hace referencia a la necesidad de tener mayor adhesión por parte del pueblo. El Mundial y la guerra no fueron simultáneos y en la producción no se explicita que sucedieron en dos momentos diferentes, mientras que el Mundial y el triunfo de Argentina supuso uno de los momentos de mayor aceptación hacia el gobierno militar y ayudó a reforzar el sistema de terror; a fines de 1981, y en plena gestación de la guerra de Malvinas el apoyo hacia los militares ya no era tan firme, y había ocurrido un cambio fundamental en la Junta Militar, Videla fue reemplazado por Viola y posteriormente por Galtieri. Si bien en un principio mucha gente se entusiasmó con el conflicto por la recuperación de las islas, fue la propia guerra la que llevó al declive político de las fuerzas militares y las condiciones para la vuelta a la democracia.

Se evidencia otra vez *un proceso de simplificación* que ocurre al estereotipar con dos imágenes fuertemente reconocibles los procesos sociales ocurridos en momentos diferentes, auge y crisis del período militar, de difícil mostración a partir del recurso utilizado *a modo de pensamiento*. Y también queda de manifiesto la incapacidad del 'monstruo' para hacer una sustitución de una persona por otra, la figura del monstruo como 'unidad sólida' inhabilita el cambio en la estructura de la Junta Militar que ocurrió hacia 1981.

Desde otras piezas, que analizaremos posteriormente, podemos ver cómo son tratados estos hechos para de algún modo establecer rupturas y continuidades al momento de representar en tanto *volver a presentar* hechos traumáticos ocurridos en un pasado reciente de nuestra historia a nuevas generaciones. Para ello elegimos dos piezas muy diferentes entre sí, *Hazañas y leyendas de los Mundiales* y *Como una guerra*, sin embargo respetamos la audiencia elegida por esta tesina.

Avanzando en el tramo final de este análisis queda por destacar algunas escenas seleccionadas a los fines de mostrar unas últimas cuestiones importantes.

Las preguntas sin respuesta

Y quién, y qué y cómo fue / hasta cuándo y porqué / son preguntas que hay que hacer/ no importa el miedo que den / Vamos, digan, donde fue el niño que no se ve / lo hicieron desaparecer / con la urna mágica también.

Es hora de preguntar / es hora de reclamar / nos tienen que contestar / No podemos esperar / y la democracia donde está / Queremos vivir en libertad.

Prohibido está pensar/ hablar, cantar, votar / no nos dejan ni soñar / cuanto falta, cuando al fin se irán / Y dónde está la libertad / la democracia y la igualdad / no nos dejan decidir / a quién queremos votar.



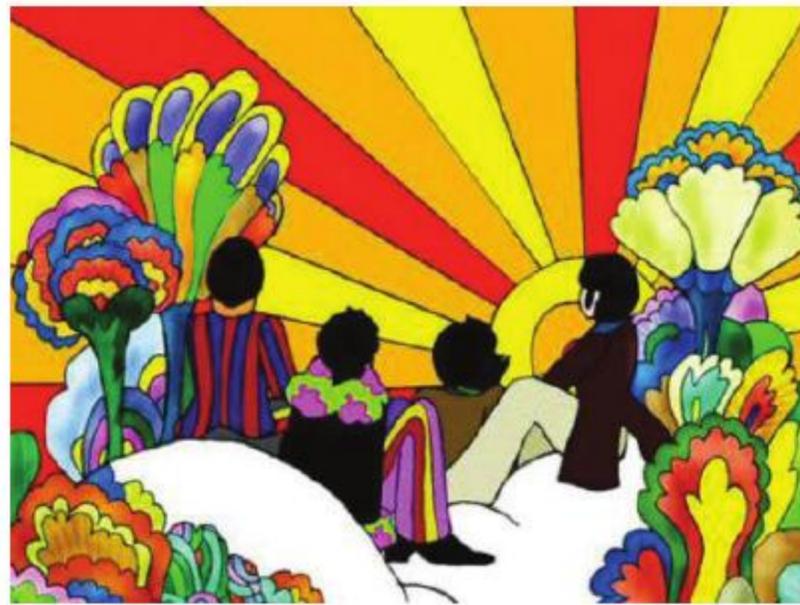
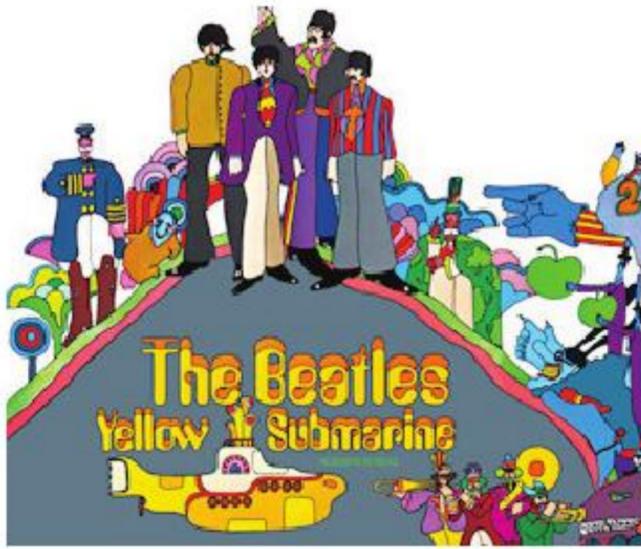
▲ Canción *Las preguntas sin respuesta*

La canción está liderada por una abuela con pañuelo blanco, que se constituye como la representación *de una Abuela de Plaza de Mayo*. La acompañan varios personajes, que según dice el audiovisual, representan a las clases luchadoras. Entre ellos se encuentran, *obreros, estudiantes, filósofos, maestros y profesores*. Dicha canción refleja el cambio social que hubo durante el último tramo de dictadura, donde la sociedad se volvió a organizar y salir a las calles en busca de respuestas acerca de los que estaba ocurriendo en el país.

El desenlace ocurre cuando los niños encuentran en la casa rosada las urnas convirtiendo a todos los militares en murciélagos.

Esta última escena es la única que muestra en el final a otros participantes militares de la dictadura. Entre ellos se encuentra Galtieri identificable porque en su gorro tiene una botella. En este momento que los niños encuentran las urnas, Videla lo acusa de no haber guardado bien las mismas.





El cierre de esta historia se hace finalmente con una Casa Rosada colorida y con una gráfica *pop* y *hippie* de los años 70' mundialmente reconocida y utilizada, podemos citar como ejemplo de ello la portada del disco *Yellow Submarine* - The Beatles (1968).

Una de las hipótesis finales de este análisis puede aproximarse a que el terror *construcción narrativa que representa a la dictadura* fue convertido en colores con la representación de una *Casa Rosada Setentista*. Este mundo de colores logrado gracias a los jóvenes representados en la canción de las preguntas como *hippies* con guitarra, es del modo que *Paka Paka* representa la forma de *volver a la democracia*. Podemos hipotetizar entonces que para el audiovisual existe *un vínculo* entre la generación de los setenta reivindicados en el uso de la gráfica que mejor representa el *romanticismo* de la época y el retorno de la democracia en nuestro país.

**Narrativa
infantil**

**Práctica
teórica**

ESTRUCTURA Y GÉNEROS:

Narrativa tradicional: inicio - nudo - desenlace *Género:* animación infantil
Nivel de lengua: coloquial / informal *Ilustración:* 2D *Banda sonora:* Diálogos, sonido ambiental, música cuando cantan las canciones
Paleta cromática: saturada

**Práctica
económica**

MATERIALIZACIÓN:

Sistema de representación en base a animación digital Ilustración 2D, Recursos sonoros Edición/ Montaje, Software y tecnología de animación digital

REPRODUCIBILIDAD:

El micro de animación es reproducido en toda Argentina, el video es usado tanto como material de estudio como de entretenimiento en todas las escuelas de Argentina, tiene una llegada nacional a todos los hogares del país porque se reproduce en la televisión abierta. No es cuantificable la cantidad de niños que tuvieron acceso al material pero sólo en el canal de *YouTube* de la señal Paka Paka, obtuvo 650.000 visualizaciones.

**Práctica
política**

RECUPERACIONES PREEXISTENTES:

Imaginario de terror: Monstruos, vampiros, oscuridad, representación del miedo y del mal. Actualización de estéticas setentistas. Recuperación de todos los intertextos mencionados en el análisis (La conferencia de Videla: desaparecidos, Tío Sam, la guerra de Malvinas, el Mundial de fútbol, la estética beatles).

Representación icónica

Práctica teórica

CONSTRUCCIÓN DEL IDEOLOGEMA:

Fusión del relato histórico que responde al período de 1976-82 con la trama de un film de terror. Ilustración de los personajes para su inmediato reconocimiento. En el caso de los niños se muestran sin variación respecto de producciones visuales y audiovisuales anteriores. En el caso de los dictadores se muestran a partir de la sintetización de sus rasgos pertinentes y la caracterización de los mismos mediante reconocidos personajes de los relatos terroríficos tradicionales del cine y la literatura. Respecto de los contextos y escenarios de acción se muestran ficcionalizados y remitiendo a los clichés del terror cinematográfico. Boceto y storyboard para decidir aspectos compositivos audiovisuales como el uso de planos y la sincronización de la banda sonora. Selección tipográfica acorde a una identidad visual más amplia planteada previamente

Práctica económica

La asombrosa excursión de Zamba a la Casa Rosada.

Emisor: Paka Paka. El poder de la imaginación. El canal del Ministerio de Educación de la Nación para todos los chicos y las chicas, del programa: Conectar igualdad. *Realizado por:* El perro en la luna. Productora audiovisual. *Fecha y lugar:* Argentina, 2010. *Duración:* 00:20:25. *Receptor sugerido:* de 6 a 11 años.

Práctica política

EL CONCRETO MENSAJE:

El mensaje de toda la pieza se anticipa mediante el relato de la representación de la República: "*Se lo han llevado al pasado más oscuro de nuestro País. A 1976, el año en el que un grupo de militares tomó el poder por las fuerzas instaurando una dictadura que sembró el terror en todo el país*".

SELECCIÓN DE PASADO:

Para visualizar las intenciones del mensaje se recurre a la construcción en primer lugar de un *escenario pantano* y una *casa embrujada*, que tienen una intención de crear un contexto oscuro en el cual sucedieron los hechos. Por otro lado se representa a la Junta Militar como una sola *entidad monstruosa* de cuatro patas, tres cabezas, rostros pálidos y ojos rojos, unida por la cintura, logra una extraña figura que no puede actuar si no es mediante el desplazamiento de los tres sujetos juntos.

sigue pág. siguiente

**Representación
icónica**

**Práctica
teórica**

RASGOS PERTINENTES:

Representación de Jorge Rafael Videla: Nariz Aguileña, Bigote prominente
Uniforme militar: (Botas de montar, Kepi, Charreteras, condecoraciones militares)

Representación de Emilio Massera: Rostro cuadrado y cejas pobladas
Uniforme militar: (Botas de montar, Kepi, Charreteras, condecoraciones militares)

Representación de Orlando Agosti: Uniforme militar: (Botas de montar, Kepi, Charreteras, condecoraciones militares) Representación de Leopoldo Galtieri: El rasgo más característico es su voz rasposa, que connota su estado de ebriedad.

CONSTRUCCIÓN DE CITAS E INTERTEXTOS: *Escenarios:* Casa embrujada que aparece por operación metonímica en el lugar de la Casa Rosada. En la vista exterior, silueta sobre fondo de cielo violáceo sobre el que se recortan árboles secos y murciélagos, luna llena y nubes de tormenta. En la vista interior, se visualizan espacios grises y lúgubres de aspecto antiguo y abandonado. En la banda sonora priman aullidos y truenos. *Los monstruos* del cine de terror clásico: Frankenstein, un diablo, el payaso It, La momia, el yeti, Fantasma, Zombi, Sirena, entre otros.

**Práctica
económica**

DISTANCIAS VARIABLES DE LAS PRÁCTICAS:

Distancia mínima, ya que el ente que realiza esta producción audiovisual pertenece al Ministerio de Educación de la Nación, por lo tanto es producido por un órgano del Estado. Circuito de distribución: De reproducción masiva y de circulación actual. Publicado en: TV Paka Paka de la televisión abierta. En internet en el sitio Paka Paka. En canal de YouTube Paka Paka

**Práctica
política**

ESTRATEGIAS DE USO DEL ESTEREOTIPO:

Concesivo

Ridiculización de la Junta militar destacando inoperancia, violencia y falta de decisión política. Revisión del período histórico abordado mediante la simplificación del relato que se subsume a cinco momentos inconexos.

Toma del poder / La pregunta sobre los desaparecidos/ La comunicación con EEUU/ El planeamiento del Mundial de fútbol y la guerra de Malvinas / Las preguntas de las Madres que logran terminar el conflicto junto con los niños que encuentran las urnas.

► *Nonágono Paka Paka*



Como cierre, queda reflexionar sobre cómo se muestra la representación de la junta militar, y los militares en general. Existe en el relato 'oficial' de *Paka Paka* un alto grado de subjetividad lo cual dificulta la enseñanza ya que se banaliza el proceso social argentino que llevó a una dictadura militar y como él mismo se desarrolló y repercutió en nuestra sociedad. Si bien se destaca el aporte a la cultura al lograr un audiovisual que relata los hechos ocurridos en el paso reciente de Argentina, el relato está enfocado en ridiculizar a los militares destacando los valores de inoperancia, violencia y falta de decisión viabilizado por la imagen estereotipada de un monstruo indisoluble y torpe que ridiculiza el accionar de Videla, Massera y Agosti llevándolo a un nivel *cómico*, que nada tiene de esto, la última dictadura militar.

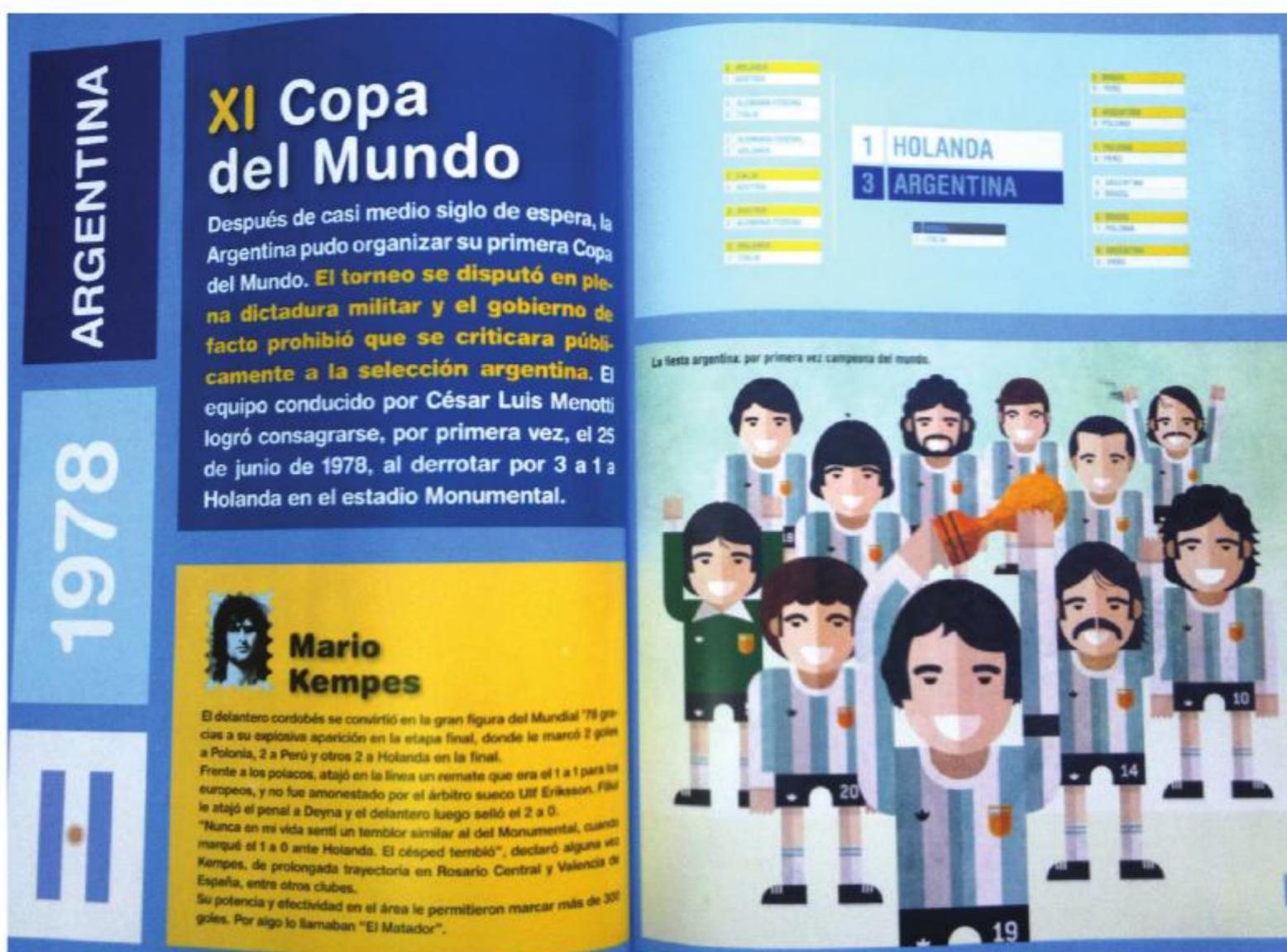


Hazañas y leyendas de los Mundiales

Este álbum presenta mediante dobles páginas la historia cada mundial, además de contar el momento histórico en el que ocurrió. Lo curioso de esta pieza es lo no dicho, o lo oculto de este relato. Si bien se hace mención a momento en el cual se disputó este mundial en Argentina del mismo se puede citar el siguiente párrafo, en el cual queda todo dicho, o mejor, no dicho.

«El torneo se disputó en plena dictadura militar y el gobierno de facto prohibió que se criticara públicamente a la selección argentina» ¿Los militares sólo 'prohibieron' hablar mal de sus jugadores? Si bien se puede hipotetizar al respecto que es un libro para chicos sobre fútbol, y que de los militares se dice aquello que tiene vinculación con tal deporte, es necesario que recuperemos otra de sus páginas para releer con otro sentido este párrafo.

Doble página
Mundial, 1978
Argentina. Billiken





El dictador Benito Mussolini aprovechó políticamente "su" mundial.

En el mismo libro pero en otra página encontramos un Mundial *particular* sin embargo, su historia se nos aparece conocida. Es el ejemplo del *Mundial 1934 - Italia*, del mismo se pueden recuperar algunas cuestiones sólo a los fines de visualizar la modos de mostrar un hecho en ejemplo anterior.

En el párrafo que describe esta copa dice: El líder fascista italiano Benito Mussolini aprovechó que eran locales para destacar el *nacionalismo* y publicitar el poder italiano con el triunfo.

Si bien es poca la información que se desarrolla en estas dobles páginas y tiene como fin ilustrar cómo se desarrolló el evento deportivo en cada año, en el *Mundial del 78'* se ignora el contexto de que da lugar a tal evento, y el contexto turbulento por el cual estaba atravesando el país, es sustituido por la imagen principal del triunfo: 'La fiesta argentina: por primera vez campeona del mundo'. 'La Argentina encuentra en el fútbol motivos para distraerse y celebrar', la contemporaneidad de esta frase¹ resuena en nuestra memoria fuertemente, es que una frase tal nos remite al momento en el que se publicara aquél famoso titular del 82' *Estamos ganando*. Casualmente, y con casi 40 años de diferencia estas dos publicaciones son hechas por la misma editorial, Atlántida.

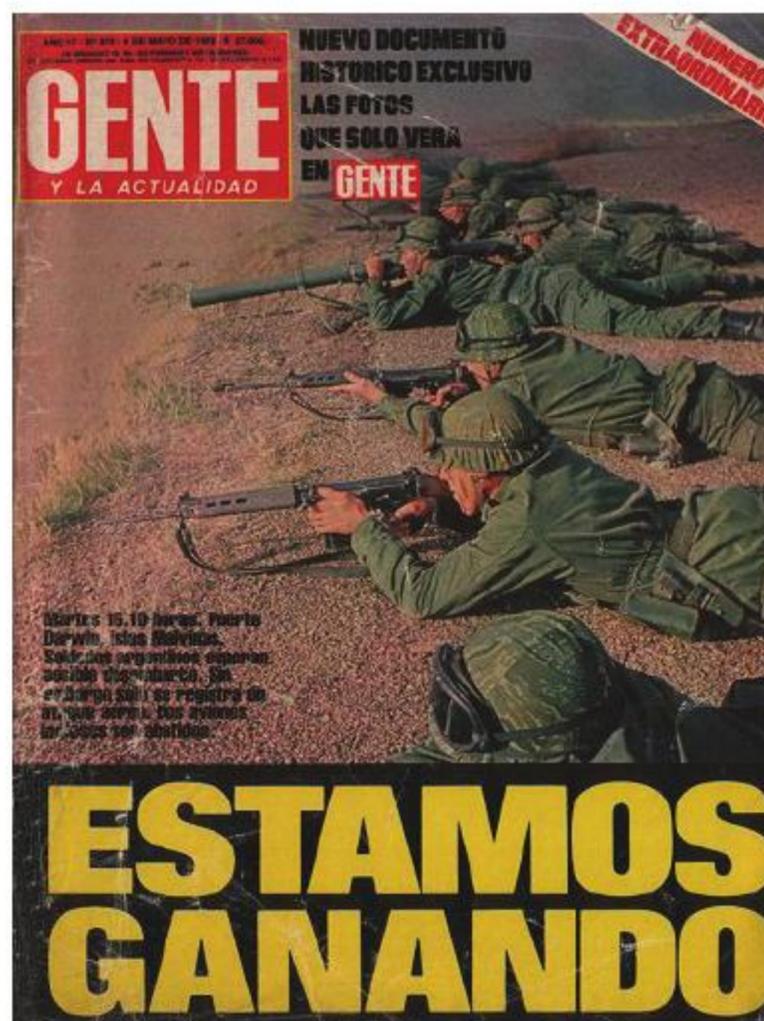
Es por lo menos notable, y el contraste se nos revela apenas cambiando la página, como en un momento histórico específico

La Argentina encuentra en el fútbol motivos para distraerse y celebrar

1 Publicado en 2014 por editorial Atlántida

[1934] sí se puede mencionar que el evento estuvo aprovechado políticamente por un dictador, y el otro [1978] no, o por lo menos no es lo relevante. El medio de comunicación Billiken - Atlántida estuvo acusado por una investigación citada en esta misma tesina, de participar activamente de la dictadura militar, dando apoyo por parte del medio masivo de comunicación a través de sus publicaciones. Quizá esa sea la razón por la cual para este medio gráfico 'el gobierno de facto [sólo] prohibió que se criticara públicamente a la selección argentina'.

En contraste con la voz que cuenta la historia de *Paka Paka*, el mundial para *Billiken* 'trae alegría al pueblo', para el relato que estamos estudiando es una estrategia para 'generar adhesión' al pueblo, 'hacer que el pueblo nos quiera'. El relato es, sin embargo, *las dos caras de una misma moneda*. La clave es el modo de mostrar una u otra cara, lo mismo se podría decir 'Traer alegría al pueblo, para tener apoyo y distraerlos sobre los hechos de desaparición' en ambos casos se encuentra tácita la forma del relato que falta, pero un niño no es capaz de reponer *aquello que no está dicho*, por tanto dependerá del medio cuál de las dos partes fragmentadas será su *historia oficial* sobre el pasado reciente.



◀
 Revista Gente
 mayo 1982
 Malvinas.
 Estamos ganando.

	Narrativa infantil	Representación icónica
Práctica teórica	<p>ESTRUCTURA Y GÉNEROS: Pieza periodística Informativo infantil con recolección de datos, estadísticas y cronología de los Mundiales. <i>Nivel de la lengua:</i> coloquial / informal. Ilustración infantil <i>Paleta cromática</i> saturada</p>	<p>CONSTRUCCIÓN DEL IDEOLOGEMA: Creación de un atlas que relata <i>la historia de los Mundiales de fútbol</i> con motivo del último Mundial jugado en Brasil, 2014. Selección tipográfica acorde a una identidad visual más amplia planteada previamente</p>
Práctica económica	<p>MATERIALIZACIÓN: Impreso en Argentina. Offset</p> <p>REPRODUCIBILIDAD: Libro sobre los Mundiales de gran tirada y de circulación masiva en todos los kioscos del país. Distribuído por Billiken. Libro 96 p. 23x31 cm. Impreso full color.</p>	<p><i>Hazañas y leyendas de los Mundiales contadas para chicos.</i> <i>Por:</i> Pablo Lisotto <i>Ilustraciones:</i> Nodoymas Editorial Atlántida, 2014</p>
Práctica política	<p>RECUPERACIONES PREEXISTENTES Vínculo entre mundial y dictadura Breve recuperación del contexto histórico</p>	<p>EL CONCRETO MENSAJE: Mundial, 1978 'La fiesta argentina' 'La Argentina encuentra en el fútbol motivos para distraerse y celebrar' SELECCIÓN DE PASADO: Se visualiza mediante las sonrisas en sus rostros que reflejan el triunfo deportivo, el 78' en Argentina era un contexto de fiesta</p>

Estereotipo visual

Práctica teórica

RASGOS PERTINENTES:

Representación del equipo argentino del 78':
 Camisetas argentinas mangas largas
 Bigotes de los 70'
 Caracterización de los jugadores mediante los cortes de pelo y números en los shorts deportivos
 Caras sonrientes
 Copa dorada

INTERTEXTOS:

La representación recupera una típica foto de triunfo futbolístico

Práctica económica

DISTANCIAS VARIABLES DE LAS PRÁCTICAS:

Existe una gran distancia de la práctica hegemónica. Editorial Atlántida constituye un medio 'opositor' al gobierno actual. Está denunciada por haber participado activamente durante la dictadura. Constituye una práctica residual en la sociedad ya que durante mucho tiempo los contenidos que se publicaban en *Billiken* eran los enseñados en las escuelas.

Práctica política

ESTRATEGIAS DE USO:

Reproductivo

Se recupera el estereotipo del jugador argentino de los 70' por su caracterización (Camiseta manga larga, bigote, y corte de pelo), no hay cuestionamiento al respecto.

► *Nonágono Hazañas y Leyendas de los mundiales*



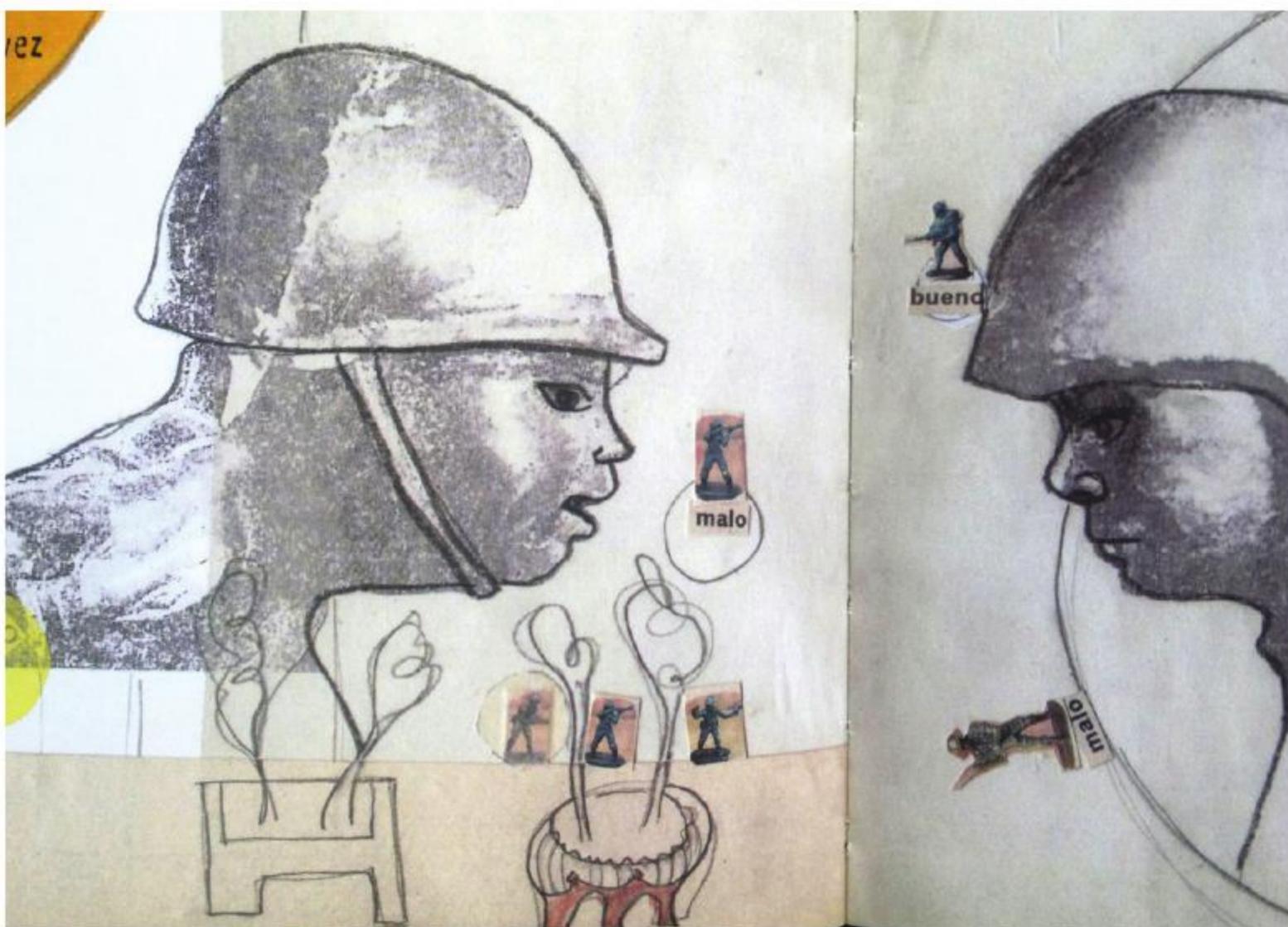
Como una guerra

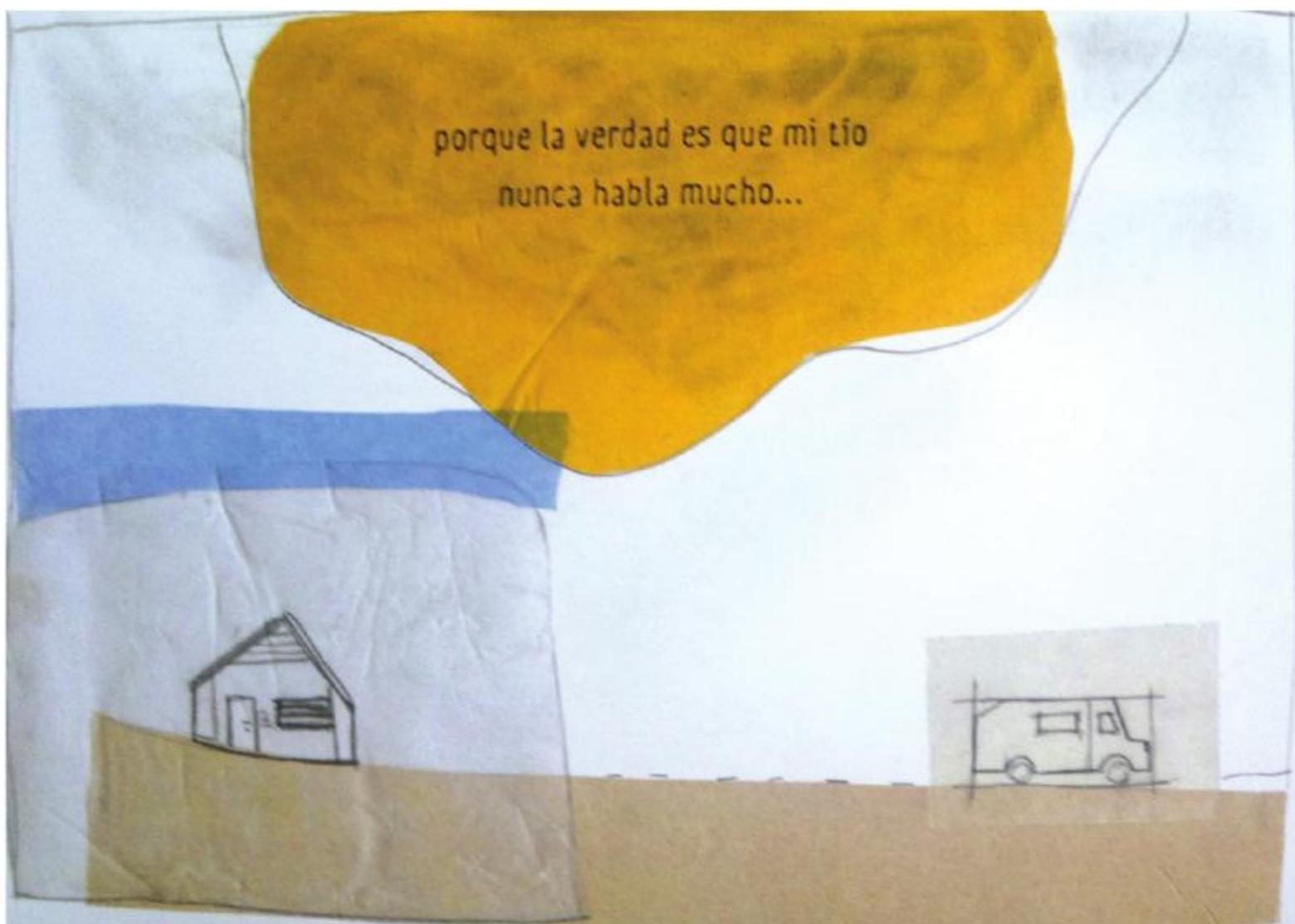
Otra forma de narrar los hechos citados, y escapando a todo *cliché narrativo* encontramos en esta relato una forma particular de mostrar la guerra de Malvinas. Un niño que conoce sobre la guerra a través de su tío, que fue a Malvinas en el 82, le cuenta a su amigo que en las guerras de verdad explotan las bombas alrededor, y que en las guerras también hay humo, niebla y nos ve nada. *Como una guerra* es un relato planteado desde el más inocente juego de niños que conmueve, publicado por libros—álbum del eclipse, sus autores Andrés Sobico y Paula Adamo.

Tapa

Como una guerra, 2012







<hr/> <p>Práctica teórica</p>	<p>Narrativa infantil</p> <hr/> <p>ESTRUCTURA Y GÉNEROS: Relato, diálogo, historia. Literatura infantil y juvenil. <i>Nivel de la lengua</i> coloquial conversación de niños Ilustración gestual Paleta cromática desaturada</p>
<hr/> <p>Práctica económica</p>	<hr/> <p>MATERIALIZACIÓN: Impreso en Argentina. Offset</p> <p>REPRODUCIBILIDAD: Libro infantil de 2000 ejemplares. Libro 26 p. 22x16 cm. Impreso full color</p>
<hr/> <p>Práctica política</p>	<hr/> <p>RECUPERACIONES PREEXISTENTES Historias de guerras Películas en blanco y negro sobre la guerra. Conocimiento de los hechos ocurridos en el 82' en Argentina</p>

▶ *Nonágono Como una guerra*

Representación icónica

CONSTRUCCIÓN DEL IDEOLOGEMA:

Un relato sobre la guerra de Malvinas desde la mirada de un niño. Dos niños que hablan sobre las guerras 'de las películas' y las 'de verdad': las que hubo en el país. El tío de uno del niño sabe sobre la guerra porque él fue. Boceto del libro álbum: texto e imagen funcionan inseparables. Técnica de collage recorte de dibujos de niños y papeles viejos que crean una composición de página con dibujos en lápiz y acuarela. Selección tipográfica acorde a una identidad visual más amplia planteada previamente

Como una guerra.

Autores: Andrés Sobico y Paula Adamo. Editorial: Libros-álbum del Eclipse, 2012

EL CONCRETO MENSAJE:

Es el relato sobre la guerra de Malvinas, con un mensaje traumático sobre el hecho.

SELECCIÓN DE PASADO:

Se visualiza mediante el relato que hasta el final no cobra sentido que se nos revele como una historia muy cercana, real.

Estereotipos visuales

RASGOS PERTINENTES:

Soldado de guerra:

Soldado con la ropa suelta, Casco suelto, Botas y silueta representada con trazo ligero y sensible

INTERTEXTOS:

Uso de cajas de cartón corrugado, cintas de papel, papeles amarillentos y hojas de cuadernos de escuela junto con figuras de soldaditos de plomo y dibujos en lápiz de trazo grueso, bien marcado y sombreado, remiten a un contexto nostálgico de juegos de niños de épocas pasadas.

DISTANCIAS VARIABLES DE LAS PRÁCTICAS:

Existe una gran distancia de la práctica hegemónica. La editorial es independiente y publican libros álbum, libros para leer mirando. Constituye una *práctica emergente* ya que son pocas las editoriales dedicadas exclusivamente a los libros-álbum.

ESTRATEGIAS DE USO:

Cuestionador

Se recupera el estereotipo del soldado de guerra y se cuestiona el hecho del heroísmo del soldado, y se lo muestra desde su humanidad, por ejemplo que el soldado *ya no habla mucho* o que tenían frío y que hicieron pozos para meterse adentro.

Este relato tiene otra impronta, desde la visualidad y sin adentrarnos en los textos podemos ver otra *sensibilidad gráfica* respecto de los dos ejemplos anteriores en relación con procesos traumáticos como lo son las guerras y las dictaduras, y *las guerras en dictadura*. Acá hay dos niños que algo saben de una guerra, acá hay dos niños que intentan entender una guerra, acá no importa el por qué político de una guerra, ni el apoyo mediático de la misma por intereses económicos, acá sí importa, que hay un niño, que sabe cosas de la guerra, que ese niño tiene un tío que conoció armas de verdad porque *él sí fue a la guerra*. Acá se nos muestra el relato desde lo humano, de la guerra de verdad como las de las películas se dice que: *lo diferente era que esta vez los buenos eran los malos, o algo así*. Del tío se nos revela un desafortunado detalle, una huella, un trauma de la guerra: *eso es todo lo que sé, le dice el niño al otro, porque mi tío nunca habla mucho*.

Las dos piezas *Hazañas y leyendas de los mundiales* y *Como una guerra* nos sirven a los fines de poder establecer comparaciones concretas, estéticas y narrativas, con el análisis de *Paka Paka* en relación a la distancia variable que exista de la práctica hegemónica. Existe un mismo momento histórico puesto en análisis, pero los modos y las estrategias de mostrar una u otra parte de un momento histórico, van a tener que ver con el cómo sirve en última instancia mostrar determinado hecho y a partir de qué recursos estéticos se puede viabilizar una propuesta para que signifique una u otra cosa. Todas las decisiones tomadas en la construcción y puesta en circulación de un *producto ideológico* constituyen la totalidad semiótica del objeto. Ninguna de ellas puede pensarse como arbitraria o azarosa ya que como presentamos recién, existen muchos modos de mostración de un mismo caso, la selección del conjunto de decisiones específicas respecto del mismo va a determinar el concreto mensaje construido a partir de una intención política de *valorizar un algo*.



A 35 años. Educación y memoria

En las luchas por la memoria intervienen diferentes sectores sociales que, de acuerdo a sus saberes, sus intereses y sus experiencias, sostienen una visión sobre el pasado y a partir de ahí construyen sus posiciones



«La enseñanza del pasado reciente implica distanciarse de los sentidos únicos y habilitar el trabajo crítico de la memoria. Proponemos, entonces, puntos de vista y nudos teóricos-políticos desde los cuales pensar cómo fue y es la construcción de la memoria colectiva».

La pieza elegida es un material de circulación gratuita creado por el Ministerio de Educación para: «promover explicaciones sobre una de las experiencias más traumáticas de nuestra historia nacional y habilitar preguntas que sirvan para comprender el pasado desde el tiempo presente y que nos permitan construir un futuro deseable».

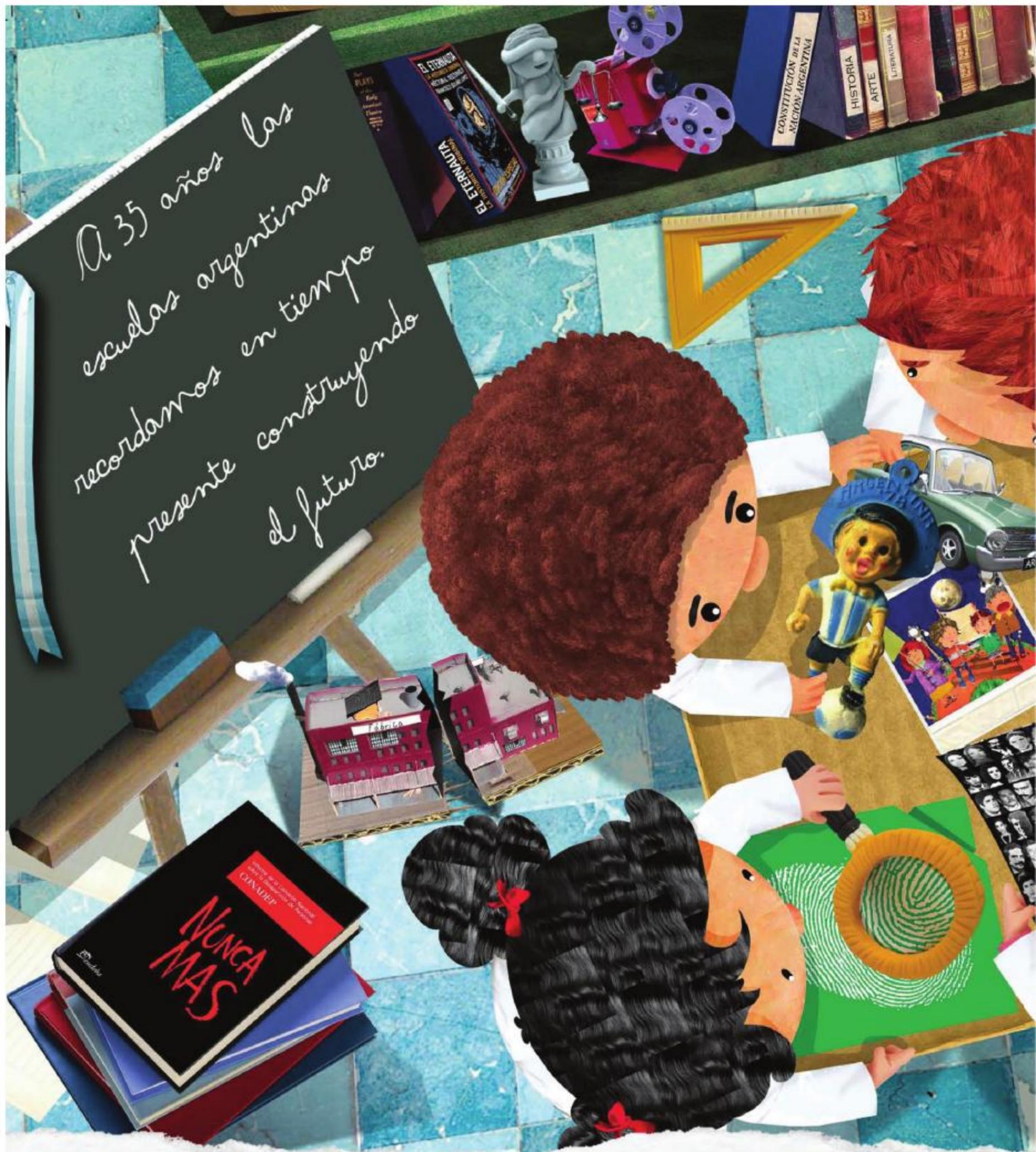
Este afiche pretende funcionar como una herramienta *para el abordaje plural y comprensivo* que ofrece líneas de interpretación en relación a el pasado reciente. «Sabemos que todo pasado está sujeto a controversias. En las luchas por la memoria intervienen diferentes sectores sociales que, de acuerdo a sus saberes, sus intereses y sus experiencias, sostienen una visión sobre el pasado y a partir de ahí construyen sus posiciones, que pueden diferir e incluso ser contrapuestas y estar en pugna entre sí». Si bien el ente reconoce que existen diferentes 'visiones' respecto de una narrativa en torno a este hecho, aclara que esta pieza en particular se constituye como una verdad histórica avalada por la Justicia. Esta pieza trabaja la concepción de que la memoria es una construcción que debe ser guiada y es de carácter vivo.

La propuesta, destinada a alumnos de la escuela primaria, se estructura a partir de un soporte visual que representa una escena de trabajo en la biblioteca de una escuela. En ella un grupo de alumnos que trabaja sobre la mesa está recordando el 24 de Marzo, ayudados por la maestra. La ilustración pone *sobre la mesa* distintos elementos que ayudan a abordar los temas que, según este afiche, aún resuenan en el presente. Entre ellos podemos distinguir: libros infantiles censurados en el '76', dibujo de pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, un ford Falcon, fotos de los desaparecidos, una huella digital mirada desde una lupa, la revista Gente con el titular *Estamos ganando*, el muñequito del mundial del '78', y otros.

Cuadernillo

A 35 años

Todas las citas de este análisis están hechas del cuadernillo educación y memoria que guía la lectura del afiche p.5,6,7 y 8



Ministerio de
Educación

Presidencia de la Nación

24 de M

Día de la Memoria por



Marzo

la Verdad y la Justicia

ME EDUCACIÓN
Y MEMORIA
Subsecretaría de Equidad y Calidad Educativa

Relevamiento y análisis de estereotipos visuales

Estos objetos, según la propuesta, se constituyen como piezas que estereotipan ciertos temas fundamentales a debatir en torno a la dictadura. «Al modo de un juego de encastre, asumir variadas figuras en función de cómo se elija disponer las piezas». Es decir, que las relaciones y construcciones en torno a la construcción del relato, depende de cómo se seleccionen y organicen las piezas.

La biblioteca se construye como el espacio donde habita la memoria y donde es posible, *rememorar* ciertos momentos del pasado colectivo. «Se busca legar el pasado para que sea usado por las nuevas generaciones». La mesa con todos los elementos que contiene se constituye así como un *mapa imaginario de la dictadura*, del mismo modo que la memoria es la construcción del pasado en el presente cargado de tensiones y posiciones.

La estrategia elegida supone agarrar todos los elementos que representan a la dictadura, y ponerlos sobre la mesa, para recuperar el pasado y traerlos al presente.

La pieza propone una lectura libre con muchas formas de establecer conexiones. Recuperando la cita de intertextualidad «todo texto se construye como un mosaico de citas» (Kristeva, 1967 [1978]) podríamos decir que esta pieza se construye desde la visibilidad como un mosaico de imágenes estereotipadas que sirven de posibles comienzos para empezar hablar de dictadura.

El período es recuperado mediante tres ejes principales:

- El terrorismo de Estado,
- La vida cotidiana durante la dictadura,
- Los modos de recordar esta experiencia histórica;

Según se especifica en la publicación que acompaña al afiche. Sin embargo, es posible abordar la temática desde una multiplicidad de relatos, dados por la interrelación entre los objetos dispuestos sobre la mesa. La pieza guía un posible recorrido narrativo, pero este no es determinante, ni unívoco, queda espacio para la construcción y habilita otras lecturas del período propuestas por quien medie entre la pieza y los niños.

Las fotos de una plaza llena y vacía:

Las plazas son lugares de encuentro y reunión de la sociedad, como lugares históricos donde residen las autoridades y donde se llevan a cabo las movilizaciones más significativas. De esta manera, la soledad de las plazas en períodos no constitucionales está indicando la suspensión de la política, de la expresión popular y el comienzo del silencio.

La Constitución Nacional y la estatui-

lla de la Justicia: Representan dos emblemas de la democracia que fueron degradados por el gobierno militar.

El falcon verde: Símbolo de la represión y del accionar del grupo de tareas ya que era el móvil a través del cual movilizaban personas hacia los centros clandestinos de detención. Representa la convivencia del sistema de terror con la vida cotidiana.

Los pañuelos de las Abuelas, las siluetas y las fotos carnet: Representan el papel de las organizaciones de Derechos Humanos en la resistencia al terrorismo de Estado y en su búsqueda de reponer la historia de quienes fueron 'los desaparecidos'

El proyector: Representa una de

las formas de guardar imágenes y momentos en la memoria.

La maqueta de una fábrica partida:

Representa el debilitamiento de la capacidad productiva y la desindustrialización como modelo económico del gobierno militar.

Cinta celeste y blanca: Simboliza lo nacional aquello que nos representa como patria

El lápiz: Objeto de uso escolar que representa la 'Noche de los Lápices'

Gauchito diseñado por García Ferré:

Representa el ícono del Mundial 78' que recorrió el mundo, con el slogan 'Los argentinos somos derechos y humanos' campaña que usaron los militares para limpiar su imagen ensuciada por las organizaciones mundiales de Derechos Humanos.

Tapa revista Gente Estamos Ganando:

Representa el rol de algunos medios de comunicación durante la dictadura.

Nunca más: Representa el comienzo de las investigaciones sobre los crímenes ocurridos durante la dictadura.

La pila de libros censurados: Representa una de las maneras en que los militares controlaban las formas de pensar de los ciudadanos: la censura.*

*** Censura en 1976**

DECRETO N° 3155: Se trata de cuentos destinados al público infantil con la finalidad de adoctrinamiento que resulta preparatoria para la tarea de capacitación ideológica de accionar subversivo.

<hr/> <p>Práctica teórica</p>	<p>Narrativa infantil</p> <hr/> <p>ESTRUCTURA Y GÉNEROS: Mapa de relaciones Narración con estructura hipervincular. Ilustración</p>
<hr/> <p>Práctica económica</p>	<hr/> <p>MATERIALIZACIÓN: Impreso en Argentina. Offset</p> <p>REPRODUCIBILIDAD: Afiche de Distribución gratuita en todas las escuelas del país, por el Ministerio de Educación de la Nación en conmemoración de los 35 años del golpe militar el 24 de marzo de 1976. Impreso full color, papel obra.</p>
<hr/> <p>Práctica política</p>	<hr/> <p>RECUPERACIONES PREEXISTENTES La presencia de una docente en el afiche, evidencia la necesaria partici- pación de un adulto para reponer el significado de todos los elementos que se encuentran sobre la mesa, ya que los mismos son retomados direc- tamente del pasado y puestos sobre la mesa para 'hablar' de dictadura.</p>

▶ *Nonágono A 35 años. Educación y Memoria*

Representación icónica

CONSTRUCCIÓN DEL IDEOLOGEMA:

Construcción de un espacio narrativo [la biblioteca de la escuela] como 'mapa imaginario' de la dictadura que coincide y representa el espacio en el cual va a ser trabajado.

Construcción de una red de relaciones en un espacio concreto 'mesa' que tiene como nodos 'elementos' traídos del período en dictadura.

A 35 años. Educación y Memoria

Afiche: 840 x 600 mm

Ilustración realizada por:

Silvana Benaghi

Emisor: Ministerio de Educación y la Subsecretaría de Educación y Memoria.

EL CONCRETO MENSAJE:

Mostrar la complejidad, a través de un rompecabezas de historias, del pasado reciente en Argentina para que nunca más vuelva a repetirse.

SELECCIÓN DE PASADO:

Hay una selección de estereotipos de la dictadura para hablar de terrorismo. Sin mencionar ni mostrar la imagen de los militares aparece en su lugar el falcon verde.

Estereotipos visuales

RASGOS PERTINENTES:

Pañuelos de Madres y Abuelas de

Plaza de Mayo

Falcón Verde

Huella digital

Muñeco del mundial 78'

Bandera Argentina con la inscripción

'las Malvinas son Argentinas'

Libros censurados

Libro Nunca Más

INTERTEXTOS:

Tapa de revista 'Gente'

DISTANCIAS VARIABLES DE LAS PRÁCTICAS:

Distancia mínima, ya que el ente que realiza esta pieza es el Ministerio de Educación de la Nación.

Para todas las escuelas primarias del país. Circulación masiva.

ESTRATEGIAS DE USO:

Reproductivo

Se propone un uso reproductivo de imágenes estereotipadas que representan momentos, hitos y situaciones en dictadura para que se reponga el significado de cada uno, y finalmente se construya una 'situación narrativa' que se aproxime a aquello que se vivió en el período de 1976 - 1983



◀ **Plano detalle**
Afiche A 35 años.
Educación y
memoria

Pablo Bernasconi

El afiche del Ministerio de Educación de la Nación *A 35 años. Educación y Memoria* se puede poner en vínculo con la forma en la que Bernasconi (2015) gusta pensar la metáfora, y la forma en construir los materiales gráficos:

«El collage como herramienta no sólo estética sino conceptual me aporta mecanismos precisos y moldeables. Cruzo símbolos que, al sintetizarse, generan nuevos monstruos icónicos». (Bernasconi, en Revista ADN, La Nación. 11 de septiembre de 2010)

Estas piezas, construidas para La Muestra *La punta del Ovillo. Una muestra sobre el último golpe cívico-militar (1976-1983)*, a cargo del Programa de Derechos Humanos y Educación de la Dirección General Cultura y Educación de la Provincia. Están destinadas a alumnos del último ciclo de las escuelas primarias con los que busca generar diálogo. Lo que aquí ocurre, es que además de transparentar una puesta visual recuperando elementos que remiten a la dictadura, como ocurre en el afiche *A 35 años* donde podemos identificar elementos que se repiten, el caso de la portada de la *Revista Gente*, en estas piezas además existe lo que el autor llama: *la opinión visual* en donde el autor rescata estéticamente

En la hoja siguiente:
24 de Marzo
Bernasconi, 2012 y
2 de Abril
Bernasconi, 2012.

el hecho visual para transparentar una opinión (Pensamientos Ilustrados: Bernasconi, junio de 2015). Aquí se identifica un rol fundamental por parte del creador de las piezas, ya que mediante la selección y búsqueda de las partes que construyen el relato visual se identifica la relevancia que tienen las imágenes estereotipadas en la construcción *ideológica* de las piezas.

dar cuenta del rol del diseñador en el aporte a la cultura como profesionales reguladores de la conducta social.

La selección de imágenes de Bernasconi, mostradas en esta tesina, pone de manifiesto que es un referente en materia de creación y construcción de relatos cargados de recursos estereotipados e imágenes simbólicas. Sus obras se constituyen como verdaderos *monstruos icónicos*, que se llenan de sentido producto de la convivencia de valores en una misma propuesta discursiva. Desde su propuesta gráfica y conceptual, recuperamos algunas piezas para dar cuenta del rol del diseñador en el aporte a la cultura como profesionales reguladores de la conducta social. Y en particular el caso de Bernasconi nos permite visualizar la vinculación del diseñador con su contexto y la *mostración de su ideología* a partir de sus trabajos. Es por ello que en esta selección recuperamos más que la muestra la propuesta gráfica de Bernasconi, porque supone un manifiesto de la forma en pensar y construir las imágenes.



«Nunca hice caricaturas, creo que no terminan de captar o hacer justicia al personaje que abordan. En Retratos busqué realizar retratos conceptuales, que instalasen, desde la metáfora, mi opinión sobre el personaje. Cada retrato es un fractal, cada uno tiene una secuencia, siempre puedo dar una vuelta más alrededor de la metáfora, agregando sentido, confiando en la inteligencia del otro para poder captar esos sentidos. Yo trabajo mucho con Abuelas, he realizado una obra sobre ellas en Retratos. Y no es un retrato de Estela de Carloto, sino del colectivo y de lo que significan».

Bernasconi, Pensamientos Ilustrados, Junio, 2015. Santa Fe.





<p>Práctica teórica</p>	<p>Narrativa infantil</p> <hr/> <p>ESTRUCTURA Y GÉNEROS: Ilustración Paleta Saturada Construcción visual a partir de la superposición de imágenes significantes. Técnica: collage, fotomontajes, pinturas, acuarelas y crayones entre otros constituyen el repertorio gráfico del autor.</p>
<p>Práctica económica</p>	<p>MATERIALIZACIÓN: Plotter montado en soportes de vinilo</p> <p>REPRODUCIBILIDAD: De reproducción en todas las escuelas de la provincia de Buenos Aires. La muestra, pensada para ser exhibida en los pasillos de las escuelas, tiene diecinueve paneles de vinilo con ilustraciones, ocho de los cuales pertenecen al artista Pablo Bernasconi.</p>
<p>Práctica política</p>	<p>RECUPERACIONES PREEXISTENTES Se retoman piezas gráficas del pasado para reconstruirlas en una nueva imagen <i>la silueta del país prendida fuego</i> para ello es necesario reponer que estas tapas representan la participación activa de los medios de comunicación dando apoyo gráfico a la dictadura. Por otro lado aparece un militar conduciendo un tanque de guerra, que avanza sobre las urnas <i>pasa por encima de la democracia</i> en dirección a la Casa Rosada.</p>

► *Nonágono Afiches de Bernasconi*

Representación icónica

CONSTRUCCIÓN DEL IDEOLOGEMA:

Construcción de relatos visuales a partir de la superposición de capas y capas de significado que se nos revelan en la contemplación de la ilustración. Creación de Relatos ilustrado representativos de los acontecimientos que narra. En este caso: 24 de Marzo Día de la Memoria y 2 de Abril Guerra de Malvinas.

Afiches de Bernasconi para La punta del Ovillo. Una muestra sobre el último golpe cívico-militar (1976-1983)

Paneles de vinilo 0.90 x 1.80 metros.
Emisor: Programa de Derechos Humanos y Educación de la Dirección General Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.
Receptor sugerido: Último ciclo de la primaria (10 a 12 años)
Argentina, 2012.

EL CONCRETO MENSAJE:

Los militares (*sin particularizar en ninguno*) avasallaron la democracia pasando por encima de las urnas electorales, y literalmente *prendieron fuego el país* con Malvinas

SELECCIÓN DE PASADO:

Hay una selección de imágenes visuales que resultan *clave* para poder reponer la cantidad de significados que se pueden desprender de estas.

Estereotipos visuales

RASGOS PERTINENTES:

Rasgos pertinentes de los militares:

Lentes negros
Uniforme militar
Armamento de guerra
Condecoraciones militares
Bigotes frondosos
Urnas, Sol de la república,
Silueta de Argentina

INTERTEXTOS:

Casa Rosada, Bandera Argentina
Tapa de revista 'Gente', Fuego.

DISTANCIAS VARIABLES DE LAS PRÁCTICAS:

Distancia relativa. Material producido desde la Dirección General Cultura y Educación de la Provincia. Sin embargo se evidencia cómo el artista *le imprime su propia carga ideológica* ya que coinciden y son coherentes con los demás trabajos de Bernasconi.

ESTRATEGIAS DE USO:

Reproductivo

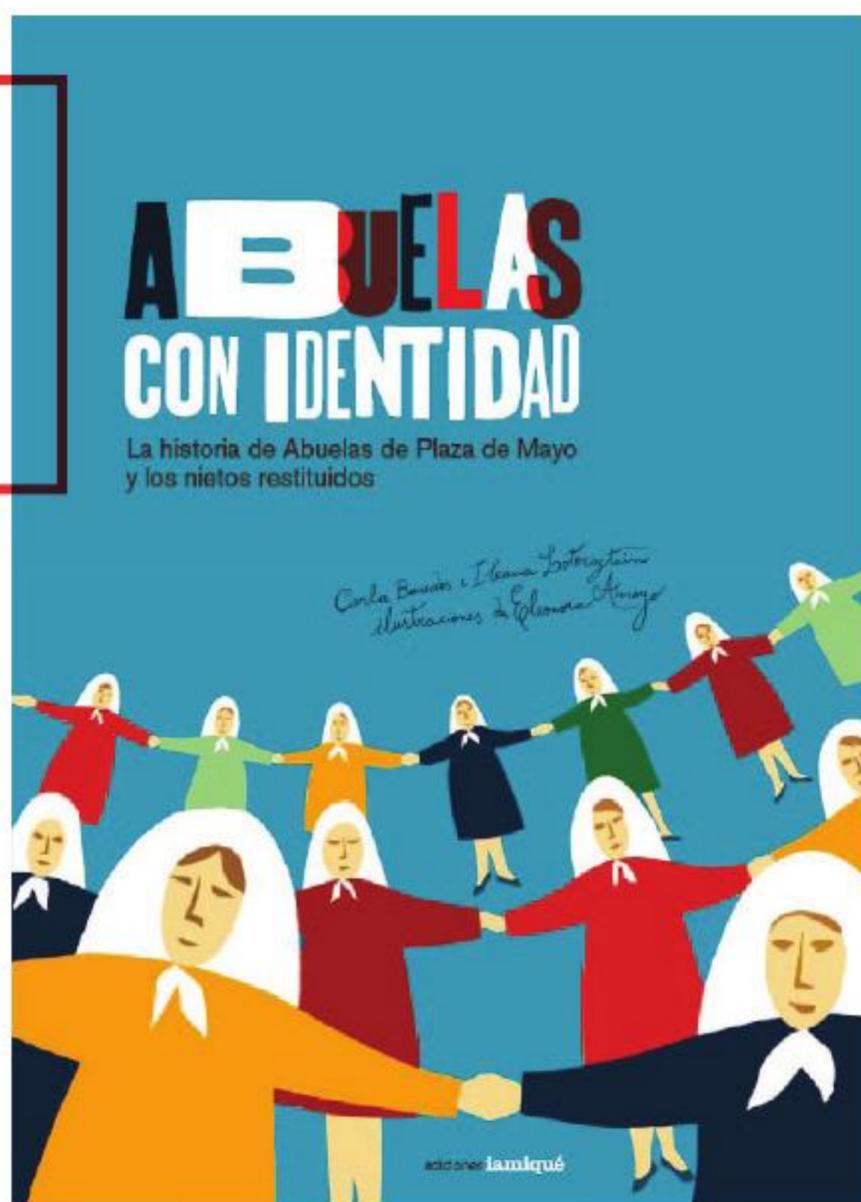
Se propone un uso reproductivo de imágenes estereotipadas que representan una selección de elementos del pasado para hablar hoy de dictadura. Los mismos son usados para visualizar una opinión mediante la operación metafórica.

Abuelas con identidad

«Este libro cuenta una parte muy sombría de la historia argentina» Nos encontramos con esta frase apenas abrimos la propuesta, y continúa «algunos de los hechos que relata todavía están *vivos*».

Aun sabiendo que no hay una única verdad, este texto intenta relatar los hechos tal y como fueron vividos, explican sus autoras. Es una propuesta novedosa, intenta acercar los documentos periodísticos y relatos más crudos de la época a los niños. Un libro que invita a reflexionar sobre el valor de vivir en democracia, con justicia y en paz. Es un libro sobre la historia argentina reciente. Los derechos humanos y los valores democráticos. El trabajo de Abuelas de Plaza de Mayo, la búsqueda de verdad, justicia, sus aportes a la legislación y las restituciones de nietos.

«Este libro cuenta una parte muy sombría de la historia argentina»



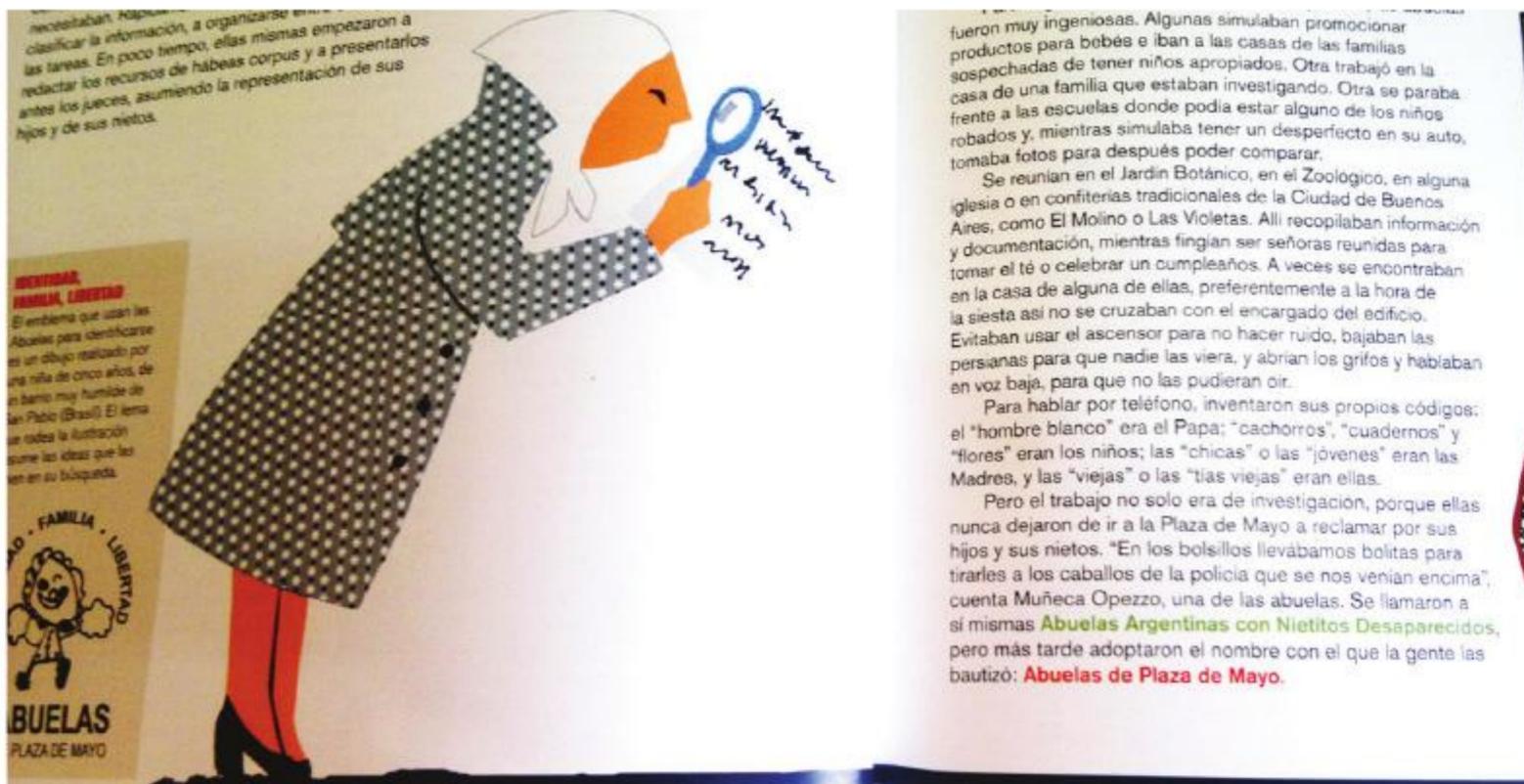
► **Tapa**
Abuelas con identidad. La historia de Abuelas de Plazo de Mayo y los nietos restituidos.

Plano detalle

De una de las puestas tipográficas que aparecen en el libro.



Una de las ilustraciones de las Abuelas no utiliza el mismo recurso que en el resto de la publicación. Se evidencia un contraste gráfico el cual, imprime en la ilustración de las Abuelas, una mayor sensibilidad respecto de las demás ilustraciones, dada en la trama del sobre todo, si bien no se despega de la gráfica de toda la edición, se identifica un contraste en la forma de representar a los militares.



En la pieza, podemos identificar grandes puestas tipográficas que producen un impacto visual muy grande en la pieza y logran un clima constante de interpelación al lector. A lo largo de todo el recorrido estas puestas se hacen eco de las voces de las Abuelas y le hablan al lector. La lectura de este libro puede darse en dos instancias distintas, por un lado un largo y extenso texto recorre las páginas para lo cual el receptor debe abordar la misma desde una lectura inmersiva. Por otra parte grandes puestas tipográficas e imágenes van guiando el otro relato, *la lectura visual*, el período

a partir de imágenes que cuentan una historia y se puede recorrer el libro *saltando de imagen en imagen*. Si bien las mismas tienen una función de anclaje del texto, son lo suficientemente contundentes para construir, desde su ilustración simple, *significación y mensaje*.

La puesta en página de todos los elementos que conviven se construye desde una retícula simple, planteada siempre en doble página, en donde encabezan las grandes puestas tipográficas. El texto del relato se ordena en columnas, y las ilustraciones y las fotografías de archivo, junto con algunos textos destacados tipo glosario, dan dinamismo y armonía a la página, siempre priorizando una página con generosos blancos que generan muchos puntos de entrada posibles para los lectores.

La estética de la puesta remite a piezas como los afiches de Saul Bass (1958), aunque no podemos especificar que sea el único referente de la ilustradora, sin embargo, la técnica de dibujos y contraformas creadas a partir de planos de trazados irregulares es la misma usada por el reconocido afichista.



Ilustraciones
Eleonora Arroyo



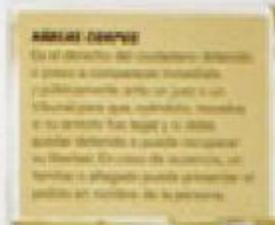
Información que desinforma

Muy a una persona desaparece y pasan días sin que se sepa dónde está, se hace la denuncia en la policía para que la busquen. Durante la dictadura, las cosas no eran tan sencillas. En primer lugar, casi nadie se animaba a hacer la denuncia, ya que era el mismo Estado el que estaba detrás de las "desapariciones". Los que podían aportar algún dato preferían no hablar. Y los que querían averiguar eran espionados por los que no querían que los relacionaran con ellos o, como se suele decir, no querían "quedar pegados".

A pesar del temor, muchos familiares o allegados a los desaparecidos comenzaron a buscarlos y se animaron a hacer las denuncias. Los que iban a la policía a pedir información salían desorientados, les decían cada vez algo distinto y, en general, recibían por respuesta una frase que se hizo famosa: "Algo habrá hecho". De este modo, se invertía la responsabilidad y la propia víctima era culpable de su desaparición.

Algunos se animaban a los juzgados para presentar recursos de **habeas corpus**. Al mismo, al resto de lo que esperaban, generalmente les acompañaban no investigar o, incluso, quererse callados "por el bien" de la persona desaparecida. Para pasar, la información circulaba poco y mal, las telefonías de línea eran escasas y no existían ni los celulares ni Internet. Por esos años tampoco había televisión por cable ni canales de noticias. Las cartas se mandaban por correo postal y también mucho en lugar, se perdían con facilidad y era común que se revisara su contenido para controlarlos.

Por otro lado, la mayoría de los medios de comunicación apoyaban al gobierno y sus medidas represivas, así que no se podía acudir a ellos para pedir ayuda o para denunciar los atropellos. No sólo no publicaban lo que estaba sucediendo, algunos hasta se prestaban a dar información falsa a pedido de los dictadores. Los medios que estaban en contra tampoco podían hacer mucho, pues el gobierno actuaba de inmediato cerrando las emisoras, cancelando programas de televisión o sacando de circulación diarios y revistas. El silencio se había apoderado de todos y de todo.



<p>Práctica teórica</p>	<p>Narrativa infantil</p> <hr/> <p>ESTRUCTURA Y GÉNEROS: Relato con búsqueda de archivo periodístico. Material auxiliar para la enseñanza. Nivel de lengua formal Paleta cromática saturada</p>
<p>Práctica económica</p>	<p>MATERIALIZACIÓN: Impreso en Argentina. Offset</p> <p>REPRODUCIBILIDAD: Libro infantil de 4000 ejemplares que narra la historia del surgimiento de la organización Abuelas de Plaza de Mayo. Libro 52 p. 29x21 cm. Impreso full color papel brillante.</p>
<p>Práctica política</p>	<p>RECUPERACIONES PREEXISTENTES Es preciso recuperar conceptualmente la idea de las puestas tipográficas, a modo de creación de carteles por parte de las Abuelas en esa época. En argentina en los años 70' algunos de los carteles de circulación eran creados mediante los tipos móviles y la elección de este sistema para la gráfica nos remite al contexto en el cual las Abuelas recolectaban para investigar recortes periodísticos de la época y hacían sus carteles.</p>

▶ *Nonágono Abuelas con identidad*

Representación icónica

CONSTRUCCIÓN DEL IDEOLOGEMA:

Un relato desde la creación de la organización Abuelas de Plaza de Mayo, contado desde el proceso social y el régimen de dictadura que atravesó el país. Desde las ilustraciones se apoya visualmente el relato. Se buscan puestas tipográficas e ilustraciones pregnantes que guían la lectura e interpelan al lector en su subjetividad. El texto se presenta extenso y se va desarrollando en paralelo a la lectura de imágenes y tipografías como imagen. Ilustración plana de colores plenos Técnica de collage recorte periodístico, fotografía de archivo, ilustraciones simples y pregnantes. Selección tipográfica con puestas imponentes, acorde a una identidad visual más amplia planteada previamente.

Abuelas con identidad: la historia de Abuelas de Plaza de Mayo y los nietos restituidos.

Autores: Ileana Lotersztain y Carla Baredes

Ilustraciones: Eleonora Arroyo

Editorial: lamiqué, 2012

EL CONCRETO MENSAJE:

«Conociendo y manteniendo presente su historia, que es también la de todos, podemos aspirar a que nada de esto vuelva a suceder»

SELECCIÓN DE PASADO:

Se visualiza mediante la ilustración rápida de imágenes pregnantes, acompañadas de puestas tipográficas realizadas a partir de tipos móviles y una paleta de colores planos que nos sitúan en el clima de la época para avanzar por su parte en el relato que explicita el surgimiento de las Abuelas de Plaza de Mayo, dentro del contexto social que se vivía de la organización.

Estereotipos visuales

RASGOS PERTINENTES:

Representación de los militares:

Se representan como un conjunto sin particularizar en ningún personaje histórico. 4 pares de botas en fila, representa las operaciones militares. Falcon verde.

Representación de las Abuelas:

Aparecen con el característico pañuelo blanco en situación de 'detectives' con sobretodo largo y lupa en la mano

INTERTEXTOS:

El sistema de impresión de tipos móviles, nos remite a un tiempo pasado y nos sumergimos desde la imagen en el relato y la investigación de las Abuelas.

DISTANCIAS VARIABLES DE LAS PRÁCTICAS:

Existe una gran distancia de la práctica hegemónica. La editorial es una pequeña empresa argentina como se definen ellos. Constituye una práctica emergente en la sociedad ya que editan libros informativos para niños con un enfoque innovador.

ESTRATEGIAS DE USO:

Concesivo

Recupera la estereotipación del grupo militar mediante siluetas oscuras y botas y lo utiliza para narrar a lo largo del relato la historia de secuestros, desaparición y apropiación de niños.

¿Quién Soy?

-

Un particular libro nos encuentra en el último análisis de esta investigación. *¿Quién Soy?* relatos sobre identidad, nietos y reencontros, es un libro que busca desde los relatos movilizantes sobre desapariciones, secuestros e identidad, llegar a un nuevo público, llegar a los hijos de quienes hoy podrían ser víctimas del robo de identidad durante la dictadura. Y así lo reflejan:

«Esas personas, robadas de tan chicas, hoy podrían tener hijos de tu edad. Con este libro queremos acercarte al menos cinco de esas historias (...) El mayor deseo de los que hicimos este libro tiene que ver con que el futuro que te toque vivir como adulto sea más feliz y más justo, y como es imposible edificar algo así sobre el barro de la mentira, te contamos y esperamos que cuentes estas historias para ayudar a quienes todavía viven angustiados o confundidos, entre las dudas de sus orígenes.»

Una propuesta sin precedentes, cuenta a los niños cuatro cuentos sobre hechos ocurridos en el período 1976-83 para que sean ellos quienes interpelen a sus padres con preguntas acerca de su identidad. Una idea pretenciosa, pero por qué no, viable instalando el libro en los hogares de muchas familias argentinas. Desde la subjetividad que suponen las narraciones que hablan sobre la dictadura contada por los mismos protagonistas, este libro también pretende una enseñanza, desde su mirada, sobre el último golpe *cívico-militar*, como ellos lo llaman, que hubo en Argentina.

Relevamiento y análisis de estereotipos visuales

Una de las cuestiones que nos interesó rastrear a lo largo de todas las propuestas visuales retomadas para el análisis de esta investigación, fueron los modos de mostración posibles que habilitaba la recuperación de rasgos pertinentes de la figura de los militares. Porque su ausencia, presencia, o representación visual, reflejaba el punto en el cual partía un relato para contar de una u otra forma

los hechos ocurridos. Más allá de las banderas políticas los modos de mostrar hechos traumáticos, y aceptarlos tal cual sucedieron, sirven, entre otras cuestiones, para «saber, entender, evitar que se repita y poder construir una sociedad mejor», por muy duras que estas historias sean, muy *vivas* que estén en el presente de Argentina.

No hay encanto posible en el robo de identidad. No hay monstruos, hay personas, que fueron reales, que entraron a las casas de argentinos y que secuestraron a sus padres y robaron niños.

El trazo en acuarela, los tonos desaturados, los militares inmensos, los niños indefensos, ínfimos, estas

ilustraciones son sólo el comienzo del primer relato, no hay poesía, no puede haberla cuando se trata de contar un hecho semejante. Sin embargo las imágenes, nos conmueven, nos emocionan, es que mientras miramos, leemos, asumimos el pasado, así ocurrió.





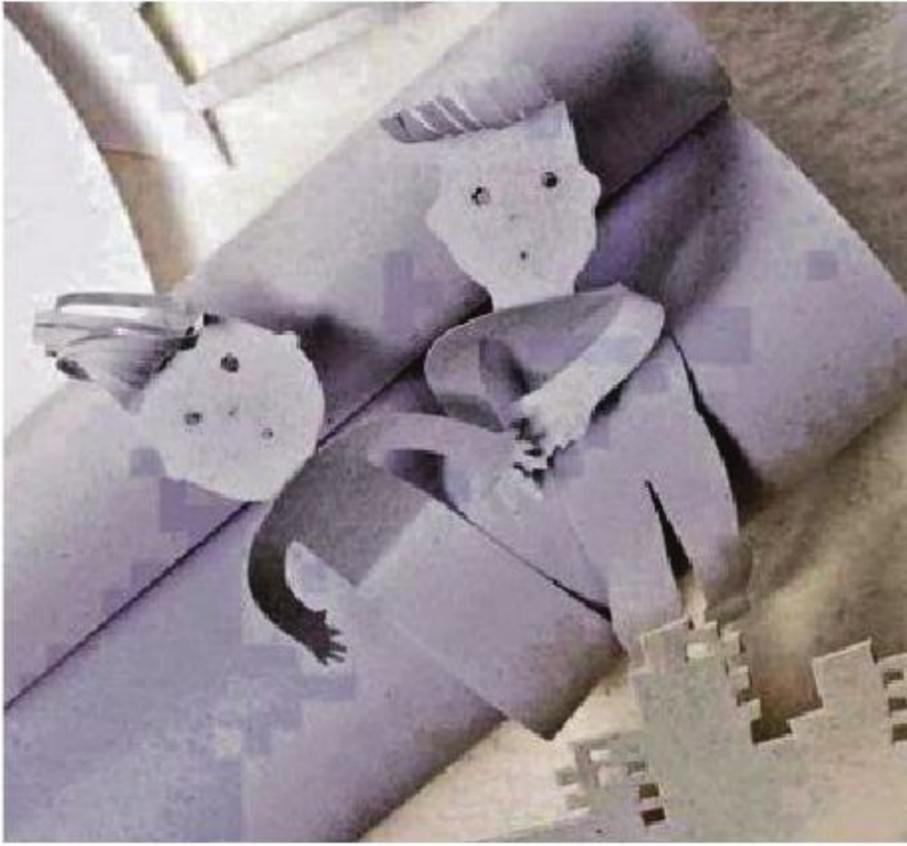
Ilustraciones
María Wernike

Ilustraciones pág.
anterior y actual
Irene Singer

Quién es ese gigante de lentes negras que se lleva un niño, por qué hay autos en las esquinas, porque hay militares armados observando, todas esas preguntas nos invaden cuando abordamos la ilustración, todas esas preguntas quisiéramos que se haga un niño cuando mira este libro, esas son las preguntas que lo van a llevar a dimensionar a hacerse presente en esa habitación, mientras en el resto de las casas dormían.

No hay una única historia y este libro así lo refleja, por ello apela a cinco historias testimoniales, cinco historias sobre el mismo hecho, es que no hay una única forma de mostrar este hecho tan particular.

Las imágenes y los relatos están cargados de emotividad, nostalgia, y atravesados por la inquietante sensación de que a este rompecabezas todavía le faltan piezas. La única forma de que la historia no sea sólo eso, es mantenerla viva a lo largo de las generaciones e ir sumándole partes, como es la intención de este libro que se declara como 'un libro abierto' a nuevas historias, a encontrar más nietos. Al final del mismo y como es común el contacto infaltable con la Organización Abuelas de Plaza de Mayo.



▲
Ilustraciones
Istvansch



►
Ilustraciones
Bernasconi

La búsqueda estética de los siguientes relatos, si bien cada una imprime el sello inconfundible de sus ilustradores, no difiere de la anterior, por su tono sensible y potente al abordar la gráfica de cada historia. Es que el compromiso que asumieron los cuatro ilustradores, como así también los narradores, pero nos compete el análisis gráfico, es el de representar el relato como si les fuera propio.

Aquí se cuentan historias de nietos recuperados, ficcionalizadas por algunos de los autores más destacados de literatura infantil y juvenil del país, ilustradas también por grandes artistas. Y dirigidas a un público de niños y jóvenes –no excluyentemente– entre los que pueden estar los hijos de los nietos que todavía faltan encontrar, o los nietos mismos.¹

1 Citado en <http://www.pagina12.com.ar>. *Un libro para ayudar a quienes todavía viven angustiados*. Última revisión: 05/06/2015

<hr/> Práctica teórica	Narrativa infantil <hr/> ESTRUCTURA Y GÉNEROS: Libro testimonial compuesto de cinco relatos de personas que fueron secuestradas durante el período 1976-83 Narrativa Argentina. Relatos. Nivel de la lengua coloquial Ilustración a cargo de 4 ilustradores reconocidos de Argentina.
<hr/> Práctica económica	MATERIALIZACIÓN: Impreso en Argentina. Offset REPRODUCIBILIDAD: Libro infantil de 5000 ejemplares que narra al menos cinco historias sobre niños apropiados en dictadura y que lograron encontrar su identidad, contados en primera persona por sus protagonistas. La última, una carta de una mujer a su hermano mellizo también secuestrado junto con ella y que aún no apareció. Libro 104 p. 26x21 cm. Impreso full color papel brillante.
<hr/> Práctica política	RECUPERACIONES PREEXISTENTES El contexto, argentina en los años 70', se repone a partir de la identificación en cada narración de lo que estaba ocurriendo mientras sucede el relato.

► *Nonágono ¿Quién soy?*

Representación icónica

CONSTRUCCIÓN DEL IDEOLOGEMA:

Mostrar a partir de una compilación de cuatro historias testimoniales, narradas e ilustradas, una aproximación a cómo se vivió durante el proceso el secuestro de personas. Desde el relato individualizado de los protagonistas se busca sensibilizar a la audiencia, con historias cotidianas en las que se busca empatía y adhesión.

Paleta cromática desaturada

Técnica de collage, acuarela, tiza, lápiz, de acuerdo con la impronta gráfica de cada ilustrador Selección tipográfica con puestas imponentes, acorde a una identidad visual más amplia planteada previamente.

¿Quién Soy? Relatos sobre identidad, nietos y reencuentros.

Autores de los textos: Paula Bombara, Iris Rivera, María Teresa Andruetto, Mario Méndez.

Ilustraciones: Irene Singer, María Wernicke, Istvansch, Pablo Bernasconi

Editorial: CalibroscoPIO, 2013

EL CONCRETO MENSAJE:

«Es duro pero muy importante conocer estas historias. Como en diferentes etapas de nuestro crecimiento, es necesario atravesar un tema doloroso»

SELECCIÓN DE PASADO:

Se visualiza mediante la ilustración y narración de cuatro relatos de personas robadas que hoy cuentan su historia en primera persona, desde la gráfica, las imágenes acompañan la sensibilidad, reponen contextos, situaciones, momentos históricos, anclan la emoción que aborda a los lectores al volver a leer y revivir estas historias.

Estereotipos visuales

RASGOS PERTINENTES:

Rasgos pertinentes de los militares:

Se representan como hombres enormes, desde la gráfica no se exalta la grandeza, sino la impunidad con la que operaban los grupos de tareas. La sobredimensión de la persona imprime un contexto de terror desde otra perspectiva gráfica.

Falcons verde, representan las operaciones de secuestros, aparecen a lo largo de las cuatro narraciones.

DISTANCIAS VARIABLES DE LAS PRÁCTICAS:

Gran distancia de la práctica hegemónica. CalibroscoPIO trabajó durante tres años en el libro no querían conmovier con el relato, querían aproximarse a los que todavía faltan, y por ello cuidaron todos los detalles. Entre los colaboradores, Abuelas de Plaza de Mayo. Práctica emergente, el primer relato testimonial, con su antecedente 'Nunca más' para niños.

ESTRATEGIAS DE USO:

Reproductivo

Recupera la estereotipación de los militares desde sus rasgos pertinentes, es identificable sea cual sea la técnica gráfica usada, las botas están manchadas de sangre, o los militares se ven inmensos, los falcons verdes están por todos lados.

PABLO BERNASCONI
24 de Marzo, 2015



"EL PASADO
DICE COSAS
QUE INTERESAN
AL FUTURO."

EDUARDO
GALEANO

Conclusiones finales

CUANDO DIMOS INICIO a esta investigación, una de las principales motivaciones fue la de articular de manera novedosa una serie de relaciones entre conceptos y categorías provenientes de diferentes campos del saber, como la sociología de la cultura, la lingüística, la comunicación, la semiótica y, por supuesto, la comunicación visual con el propósito de producir un aporte enriquecedor al propio campo. Como corolario de este trabajo de investigación, proponemos en primera instancia retomar la cita presentada en la revisión final de la teoría:

«... el modo en que una necesidad social o una determinada significación va forjando su representación visual y adquiriendo así precisión y corporeidad, hasta finalmente instalarse (no sin violencia ni conflictos) en la memoria visual de una sociedad» (ACEBAL Y MAIDANA, 2009).

En este sentido, podemos reflexionar nuevamente acerca de nuestro corpus de análisis y pensarlo como la selección de una serie de piezas de diseño que manifiestan la pugna de ciertos signos visuales por imponerse por sobre los demás en el imaginario de un intérprete colectivo. Esto requiere volver a revisar el lugar que ocupa la proliferación de piezas que narran la historia reciente del país destinadas a los niños y el modo en que las imágenes estereotipadas que portan son capaces de instituirse como nuevos *estereotipos ideológicos* en la memoria social colectiva de los intérpretes en un futuro. También nos propusimos ahondar en un desarrollo teórico que nos permitiera reconocer los procedimientos de *cristalización de un imaginario* determinado a partir de la síntesis que el estereotipo visual permite. Para ello repusimos la noción bajtiniana de ‘materialización ideológica’ a partir de la cual fue posible profundizar en el análisis del corpus con mirada crítica y reconociendo una gradación variable en cuanto a los niveles reproductivos que cada comunicación posee de acuerdo a su distancia o acercamiento a una hegemonía cultural.

Con este bagaje teórico construido de manera relacional, avanzamos en el análisis de la construcción y el uso de la imagen estereotipada y también en el reconocimiento de las estrategias comunicacionales pautadas en cada una de dichas piezas.

Esta acción permitió reconocer, en cada caso, la dimensión reproductiva puesta en juego a nivel axiológico.

El análisis que revistió mayor complejidad fue el que corresponde a la propuesta de *Paka Paka*, el canal infantil del Ministerio de Educación de la Nación: el audiovisual titulado «La asombrosa excursión de Zamba». La complejidad radica mayormente en la dimensión que supone una pieza de este tipo, es decir, un audiovisual extenso que compromete gran cantidad de situaciones intertextuales tanto en la imagen como en el sonido y la puesta en relato de una revisión que –en palabras de Marcos Novaro–¹ «infantiliza la historia». Es necesario destacar que la propuesta de *Paka Paka* se presenta como una producción sin antecedentes en nuestro país, que desde el año 2010 transmite programación infantil de carácter educativo sin valerse del recurso de la publicidad privada. No obstante ello y en nuestro rol de *operadores culturales* no podemos dejar de lado el modo en que la imagen estereotipada se pone al servicio de una relectura de la historia en donde se *banalizan* los hechos y los sujetos mediante el *desvanecimiento* de lo acontecido en la construcción reproductiva de un imaginario más ‘*amigables*’ para la audiencia.

Respecto del análisis de la pieza propuesta por *Billiken* en *Hazañas y leyendas de los mundiales contadas para chicos*, remarcamos la propuesta de recorte que establece un medio tradicional para contar la historia. En cuanto a la construcción imaginaria, resaltamos el uso de una estrategia discursiva anclada en la dimensión ‘residual’ de la frase ‘Estamos Ganando’, titular de portada de la revista *Gente* del 6 de mayo de 1982. En la doble página que *Billiken* le dedica al mundial de fútbol *Argentina 1978* se pone en juego un mecanismo mediante el cual se invisibilizan los hechos más nefastos del período poniendo el acento en la idea de que Argentina estaba ‘de fiesta’ por ganar por vez primera la copa del mundo. Esto demuestra justamente el carácter ‘residual’ de un discurso que normalmente interpretaríamos en términos de ‘arcaísmo’: a pesar del reconocimiento negativo que se supone para el período narrado,

¹ Novaro es licenciado en Sociología y doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente es director del Programa de Historia Política del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA, del Archivo de Historia Oral de la misma universidad y del Centro de Investigaciones Políticas, entre otros cargos.

este emisor plantea una estrategia que elude los acontecimientos a partir de la magnificación de un hecho deportivo.

En cuanto a la propuesta del libro-álbum *Como una guerra*, destacamos el modo en que los autores e ilustradores apelan a un uso diferenciado del estereotipo visual. En esta línea, se reproduce a nivel de la representación un dibujo que evoca el trazo de un niño. A partir de allí se produce una desmitificación del *héroe de Malvinas* mediante una operatoria retórica que permite comparar en presencia lo que los niños imaginan que debe ser una guerra (lo cual se plasma en el relato) y lo que fue en realidad Malvinas a partir de la subjetivación de un soldado en particular. Según Bernasconi,² la imagen no debe ser una 'decoración del texto' o viceversa: «el libro álbum considera que el lector puede generar el link, la conexión. Uno prediseña eso, ve eso antes, generar eso quita cualquier tipo de subestimación del lector, yo te estoy dando algo, porque creo en tu inteligencia (sic.)». Es por ello que, aunque el texto siga cumpliendo una función de 'anclaje', este tipo de producciones apela a generar interrogantes en el lector y un grado de empatía con un protagonista cercano, un par, habilitando una reflexión nueva acerca de un evento *distante*.

Respecto del afiche *A 35 años - Educación y memoria* del Ministerio de Educación de la Nación proyectado en 2011, reconocemos que la imagen estereotipada se centra en construir un 'mosaico de citas' en donde cada imagen estereotipada colabora en la construcción de un sentido general de la pieza a la vez que actúa individualmente como un disparador de significaciones particulares para la reflexión en el ámbito de las escuelas. El modo en que la pieza se construye permite un recorrido aleatorio por la misma y supone una construcción cognitiva que debe ser guiada por un adulto, en este caso, el docente. Es una pieza en donde prevalece nuevamente el uso de imágenes que apelan a lo 'residual', pero por la manera en que se los expone no muestran un sesgo o desvío intencionado en cuanto al sentido que portan. Ello determina que el uso del estereotipo, aunque sea de carácter 'reproductivo' deja un amplio 'margen' para la interpretación de cada uno de esos componentes en donde todos los destinatarios pueden sumar contenido al mensaje.

2 Conferencia «Pensamientos Ilustrados» dictada en 'EL Molino - Fábrica Cultural', Ciudad de Santa Fe, 11 de junio de 2015.

Pablo Bernasconi es recuperado por esta investigación en tanto referente de la práctica. Es uno de los ilustradores más prolíferos del país y ha trabajado profundamente sobre la temática de la dictadura. Trabaja para instituciones como Abuelas de Plaza de Mayo, y tiene una columna de opinión en el diario La Nación a la que llama *columna de opinión visual*. Siempre vuelve sobre una vuelta más alrededor de la metáfora y trabaja para audiencias infantiles y adultas del mismo modo: construir capas de significado que el espectador repone a medida que se introduce en las ilustraciones.

El libro *Abuelas con identidad: la historia de Abuelas de Plaza de Mayo y nietos restituidos*, se presenta como una propuesta en donde el estereotipo visual se asocia a una serie de acciones determinadas con el objetivo de *contar la historia* mediante la síntesis visual de eventos particulares de alta complejidad. Un buen ejemplo de ello puede verse en las ilustraciones dedicadas a la operación de secuestro y robo de niños por parte de los llamados ‘grupos de tareas’. Formalmente se utilizan planos de colores para representar los escenarios mediante una síntesis muy marcada. Gracias a ello es posible contar a los niños el modo en que se conforma la institución de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y se muestra el modo en que la vida privada de estas mujeres se vuelve una cuestión pública. Según Mabel Bellucci (2000: 275):

«Las Madres son mujeres que se vieron obligadas a dejar la quietud rutinaria del hogar, ese territorio sentido como propio que brinda un fuerte sentimiento de pertenencia y una identidad subjetiva y social: cuidadoras de la prole y responsables de la dinámica de la unidad doméstica y familiar. Para ellas, el sentido íntimo y anónimo de la maternidad se transformó en público al politizarse sus obligaciones consideradas como naturales: toda madre debe velar por el destino de su hijo.»

En esta línea, el libro demuestra claramente el sentido de una ‘maternidad republicana’ (Bellucci, 2000: 270), apelando a la sensibilización de lo representado en la figura femenina de la Madre o la Abuela que dedica su vida a la búsqueda valiéndose de ‘su ventaja biológica como madre’ para defender toda una serie de valores en cuyo conjunto es posible construir la vida en democracia.

Finalmente, el libro *¿Quién soy? Relatos sobre identidad, nietos y reencuentros* se vale de diferentes modos de representación para

ilustrar una serie de relatos para una hipotética audiencia en donde se encuentren los nietos de las personas desaparecidas durante la última dictadura. Es una pieza que espera despertar en estos niños un interrogante acerca de la identidad de sus padres y de ellos mismos. Es por ello que cada uno de los relatos se cuenta en primera persona con toda la carga dolorosa que ello supone ya que la construcción narrativa se basa en cinco casos reales de nietos recuperados, es una pieza que se podría ubicar en el género de la literatura infantil testimonial. El trabajo que se realiza sobre la construcción de cada imagen refleja un procedimiento que requiere traspasar lo *sórdido* de esas situaciones de modo tal que cada propuesta visual pueda contar algo más que el horror de los secuestros y la desaparición de las personas. Bernasconi habla de ello sosteniendo que la forma artística en tanto hecho metafórico involucra una reinterpretación diferente, en donde la *sordidez* forme parte de una instancia significativa posterior. Ello quiere decir que la posibilidad de volver narrable un hecho traumático, supone volverlo accesible y quitarle en parte la sobrecarga horrorosa de la ausencia de palabras sin por ello ‘reblandecer’ el contenido o volverlo livianamente ‘amigable’. La propuesta de este colectivo de autores y artistas visuales permite transformar al estereotipo en un verdadero dispositivo para una acción política, social e ideológica mediante la cual un destinatario posible se pregunte sobre su propia identidad y sobre el valor de la ‘Identidad’ como hecho cultural.

Este breve recorrido por las propuestas visuales analizadas nos permite ahora volver sobre la *hipótesis principal* de nuestra investigación para plantear algunas propuestas de cierre sobre la misma. Recordaremos que dicha afirmación sostenía lo siguiente:

Las imágenes estereotipadas presentes en piezas de comunicación visual actuales para audiencia infantil sobre la última dictadura militar, son una herramienta potente para la construcción de conocimiento ‘dirigido’ que genera un sesgo negativo en la enseñanza de la historia argentina reciente.

Habiendo desarrollado las relaciones conceptuales propuestas; teniendo en cuenta la construcción de un corpus de análisis heterogéneo –mediante el cual fue posible demostrar la aparición secuencial y paulatina de toda una serie de piezas sobre la temática

que nos interesa destinada a los niños argentinos—; y a partir de los análisis realizados —en donde apelamos a una observación crítica y rigurosamente argumentada—; estamos en condiciones de afirmar que la hipótesis principal de nuestro trabajo se encuentra refutada. No obstante ello, consideramos de vital importancia destacar que esa refutación se relaciona con el carácter general que posee la afirmación, dado que hemos detectado que ese ‘sesgo negativo’ en la construcción de los aprendizajes está absolutamente anclado en la ‘distancia’ que las prácticas sociales actualizadas en este tipo de piezas puedan tener en relación con un discurso hegemónico y su particular posición respecto de una temática histórica compleja.

Es así que podemos comprender el valor real del uso de imágenes estereotipadas como dispositivo formativo, pero también preguntarnos acerca de las mismas en tanto herramienta capaz de coaccionar la actitud crítica que los niños puedan construir. El caso de la producción de *Paka Paka* puede servirnos para trabajar sobre estos nuevos interrogantes ya que nos interpelan éticamente sobre el modo en que se recorta un contenido y se lo simplifica a partir de la puesta en circulación de una estrategia discursiva que tiende a la dicotomización más reduccionista de ‘buenos contra malos’, en una narración típica de la serie animada de entretenimiento que no espera ulteriores interpretaciones. Lo mismo sucede con la producción de *Billiken* que trabaja ‘por omisión’ de los hechos, llevando la construcción del relato hacia una narrativa cuasi épica en donde la victoria de Argentina en el mundial de fútbol de 1978 prevalece por sobre cualquier otro relato y eclipsa de manera uniforme y ubicua un contexto doloroso y atroz marcado por el terrorismo de Estado.

Frente a estas propuestas generadas por dos voces hegemónicas (el Estado y la editorial Atlántida, una entidad privada pero con gran volumen de producción y peso mediático en el país), se encuentran aquellas otras, mucho menos altisonantes, pero también con mucha mayor carga simbólica. Propuestas de diseñadores, escritores e instituciones que vuelven a pensar el lugar del niño como agente social capaz de generar reflexiones de manera autónoma o mediada por la escuela o la familia. Así nos encontramos con los libros *Como una guerra*, *Abuelas con identidad: la historia de Abuelas de Plaza de Mayo y nietos restituidos*, y *¿Quién soy? Relatos sobre identidad, nietos y reencuentros*, como así también Bernasconi. Estas

tres obras que a nivel icónico trabajan con la conjugación de textos e imágenes altamente poéticos, ponen de manifiesto esa concepción diferente acerca del destinatario. En este sentido y en todos los casos, se trabaja a partir de historias reales (o posiblemente reales) en donde el lector comprende la verdadera posibilidad de existencia de esos personajes y se involucra desde un lugar que supone la comprensión de un pasado traumático y la mirada en un futuro de esperanza. El soporte *libro*, supone además un tiempo diferente para el contacto y la observación, ya que el texto y la imagen impresos contienen en sí mismos la prolongación contemplativa de quien accede a ellos.

Una pieza que nos parece en cierto modo controversial al respecto de lo que hemos expuesto hasta aquí, es la que constituye el afiche *A 35 años - Educación y memoria* del Ministerio de Educación de la Nación. Si bien es una pieza que posee una ‘distancia’ mínima en relación con lo hegemónico, sí se plantea como un ‘disparador’ del conocimiento, es decir que logra, mediante el uso de elementos particulares (las fotos carnet, las huellas, el pañuelo blanco, etc.) armar un mosaico de objetos para su interpretación en el ámbito del aula. Es, por así decirlo, una pieza cargada de ‘neutralidad’ y hasta tal vez, podríamos arriesgar una característica atada a los ‘políticamente correcto’. No obstante ello, continuamos sosteniendo que el modo en que se vehiculiza el mensaje es mucho más rico que en el caso de *Paka Paka* o de *Billiken* porque, en sí misma, porta los elementos necesarios para una comprensión diversificada del contenido.

En resumen, todas las producciones nos han permitido redescubrir la propia hipótesis y redimensionarla a partir de notar que las prácticas sociales son mucho más complejas de lo que se muestran en la superficie y que en la lucha de poderes y voces hegemónicas, alternativas o contrahegemónicas, se juega una gama de grises de la cual hemos detectado algunos ejemplos entre otros tantos posibles. Lo que nos interesa subrayar aquí es el viraje de las tradiciones educativas formales y no formales hacia una interpretación del niño como un agente que puede construir reflexiones y tomar partido respecto de la historia y del modo en que se la cuentan.

Un último aspecto que nos interesa abordar en estas conclusiones tiene que ver con la noción de ‘descodificación aberrante’ propuesta por Eco (1974 [1986]:164):

«... Cuando el destinatario no resuelve la ambigüedad del mensaje o no sabe realizar los actos de fidelidad necesarios para hallar los códigos del emiteinte (por deficiencias de conocimiento o por la presencia de circunstancias desviatorias), pasa a referirse a códigos privados e introduce connotaciones aleatorias».

Sabemos desde Barthes (1982) que toda imagen es polisémica y que comporta un ‘cadena flotante de significados’. Frente a ello y siguiendo al autor, hemos hecho hincapié en las posibilidades que tiene el mensaje lingüístico de anclar algún sentido en particular. De todas maneras, es claro que cuando Eco nos habla de la resolución de esa ‘ambigüedad del mensaje’ nos está alertando sobre la necesidad de ser muy cuidadosos en relación con los modos de acceso que, desde la misma pieza de diseño, le brindamos al receptor. Si bien los estudios e investigaciones en comunicación han demostrado la imposibilidad de verificar una a una las maneras en que un mensaje masivo es recibido y decodificado por el público, también somos conscientes de la responsabilidad ética que comporta ‘liberar’ un discurso de difusión media o alta. En este sentido, entendemos que es necesario considerar cuáles podrían ser las referencias a las que nuestro destinatario apelaría frente a una producción determinada. Por ello nos incomodan *Paka Paka* y *Billiken*. Lo que sucede en ambos casos es que se genera un discurso de alto hermetismo en donde las situaciones ‘vienen dadas’, arrancadas de los contextos sociales que originan el contenido y presentadas como ‘excusas’ para una narración anudada en un revisionismo entretenido pero nunca interpelador.

En relación con ello, volvemos a pensar en el contenido a enseñar o transmitir y asumimos que en la producción de cada una de estas piezas las decisiones formales, tecnológicas y argumentales no son de ningún modo ‘inocentes’. En todos los casos, prima un modo de contar la historia, pero también se transparenta una concepción de audiencia, un perfil de alumno, una manera de entender las capacidades intelectuales de los niños en tanto receptores. ¿Y de qué modo el diseño colabora con ello? De muchas maneras. Los casos presentados aquí muestran algunas posibles, y en todos hemos tratado de reconocer hasta qué punto es posible manipular lo acontecido para volver a contarlo y fomentar (*o no*) el pensamiento crítico. *



Bibliografía

- ACEBAL, Martín: *Los estereotipos visuales y las imágenes estereotipadas*. Ponencia presentada en el IV Congreso de SEMA en Córdoba, Argentina. En Archivo Virtual de Semiótica «Juan Ángel Magariños de Morentín»: <http://www.archivo-semiotica.com.ar/Acebal.html>, 2003.
- ACEBAL, Martín y Nidia MAIDANA: *Los estereotipos verbales y visuales, continuidades y especificidades*. En http://www.arqchile.cl/publicacion_acebal.htm, 2009.
- ARFUCH, Leonor y Verónica DEVALLE: *Visualidades sin fin: imagen y diseño en la sociedad global*. Compilación Arfuch y Devalle, Prometeo libros. Buenos Aires, 2009.
- ARFUCH, Leonor, Norberto CHAVES y María LEDESMA: *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós, 1997 [1999].
- BAJTÍN, Mijail: *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. – traducción Tatiana Bubnova – Alianza Editorial. 1ª edición. Madrid, 1928 [1994].
- «El problema de los géneros discursivos» en *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores. México, 1979 [1998].
- BARTHES, Roland: *Retórica de la imagen. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. España: Paidós Comunicación, 1982 [1986].
- BELLUCCI, Mabel: «El movimiento de Madres de Plaza de Mayo» en *Historia de las Mujeres en la Argentina*. Taurus. Buenos Aires, 2000.
- BENVENISTE, Émile: *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI Editores. México, 1971 [2004].
- BERGER, Jhon: *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona, 2012.
- BERNASCONI, Pablo: *Retratos*. Edhasa. Buenos Aires, 2008 [2012].
- *Finales*. Edhasa. Buenos Aires, 2013.
- BUSTELO, Eduardo: *El recreo de la infancia: argumentos para otros comienzos*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2011.
- ECO, Umberto: *La estructura ausente*. Lumen. Barcelona, 1974 [1986].
- *Tratado de semiótica general*. Lumen. Barcelona, 1975 [2000].
- «El lector modelo» en *Lector in fabula*. Lumen. Barcelona, 1987.
- FIORINI, Daniela y Leticia SHILMAN: «Apuntes sobre la imagen» en *Visualidades sin fin: imagen y diseño en la sociedad global*. Compilación Arfuch y Devalle. Prometeo libros. Buenos Aires, 2009.
- GALEANO, Eduardo: *Patas para arriba: La escuela del mundo al revés*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 1998 [2013].

- GIUNTA, Andrea: *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2011.
- GOCIOI, Judith y Hernán INVERNIZZI: *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Eudeba. Buenos Aires, 2002.
- GRIMSON, Alejandro: *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2011.
- GUERRI, Claudio: «El nonágono semiótico: un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad» en Revista *Designis* N° 4, PP 157-174. Gedisa. Barcelona, 2003.
- GUITELMAN, Paula: *La infancia en dictadura: modernidad y conservadurismo en el mundo de billiken*. Prometeo libros. Buenos Aires, 2006.
- JACKSON, Philip: «Sobre el lugar de la narrativa en la enseñanza». En Mc EWAN H. y EGAN, K. (Comps.). *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*. Amorrortu. Buenos Aires, 1998.
- KAUFMANN, Carolina: *Dictadura y Educación. Tomo 3. Los textos escolares en la historia argentina reciente*. Miño y Dávila. Buenos Aires, 2006.
- *Textos escolares, dictaduras y después: miradas desde Argentina, Alemania, Brasil, España e Italia*. Prometeo Libros. Buenos Aires, 2012.
- KRISTEVA, Julia: «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela» en *Semiótica. Fundamentos*. Barcelona, 1967 [1978].
- LEDESMA, María del Valle: *El diseño gráfico, una voz pública*. Argonaut. Buenos Aires, 2003.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan: *La(s) Semiótica(s) de la imagen visual*, 2001.
- MALDONADO, Tomás: «Apuntes sobre la iconicidad», en *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos, y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1974.
- PEIRCE, Charles: *Obra lógico-semiótica*. Taurus. Madrid, 1883 [1987].
- SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de Lingüística General*. Alianza Universidad. Madrid, 1916 [1991].
- SCHNAITH, Nelly: «Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual». *Revista Tipográfica No 4*, 1987.
- VERÓN, Eliseo: «La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política» en *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, dirigida por Elvira Arnoux. Hachette Universidad. Buenos Aires, 1987.
- WILLIAMS, Raymond: *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1975 [2008].
- *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta. Buenos Aires, 1977 [2009].
- *Sociología de la cultura*. Paidós. Barcelona, 1981 [1994].
- ZAVALA, Iris : *Escuchar a Bajtín*. Literatura y Ciencia s.L. España, 1996.

Linkografía

- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO (sitio oficial). < <http://www.abuelas.org.ar> >
- BARTHES, Roland y Julia Kristeva: "Acerca del Concepto de Intertextualidad". 2011. < aquileana.wordpress.com/2011/07/17/roland-barthes-julia-kristeva-acerca-del-concepto-de-intertextualidad/ >
- HUERTA CALVO, Javier: *La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)*. < <http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE8282110143A/13522> >
- MENDOZA FILLOLA, Antonio: *El intertexto lector*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2008. < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-intertexto-lector-0/html/01e1dd60-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html Última revisión: 26/05/2015 >
- TORRES VINDAS, Javier: *El concepto de Ideología en Mijail Bajtin*. 2007. < <http://alainet.org/active/18143&lang=es> >
- «Dictadura para principiantes». < <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3012-2006-05-21.html> >
- «Educación y memoria: Entre el pasado y el futuro. Los jóvenes y la enseñanza de la historia reciente». < <http://www.me.gov.ar/educacionymemoria/index.html> >
- «Libros de memoria viva». < <http://planlectura.educ.ar/listar.php?menu=2&mostrar=1123> >
- «Los libros infantiles prohibidos por la dictadura militar en Argentina. Fragmentos del fascículo *Un golpe a los libros (1976-1983)*». < <http://www.imaginaria.com.ar/04/8/prohibidos.htm> >
- «Ser Polar: Pablo Bernasconi». Revista NOCHEPOLAR NP76 Mayo 2015. < <http://www.nochepolar.com.ar/revistas/np76.php#sthash.AhxmZEsu.QIqcz6Rw.dpbs> >
- «Sarmiento según el canal Paka Paka». < <http://www.losandes.com.ar/article/sarmiento-segun-el-canal-paka-paka> >
- «Paka Paka se burla de la figura de Sarmiento y hay polémica» < <http://www.lanacion.com.ar/1741667-paka-paka-se-burla-de-la-figura-de-sarmiento-y-hay-polemica> >

Se terminó de imprimir en Santa Fe
a los 23 días del mes de Junio, 2015

Imágenes estereotipadas de narrativas infantiles,
en el discurso actual con relación al período 1976-83
en Argentina.

—

Tesina de Grado

Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad Nacional del Litoral

Santa Fe, 2015