

Procesos de alfabetización. El currículo oculto visual en el aula de una escuela rural de niños originarios Mbyá Guarani¹

Guillermo Antonio Alessio

Docente Asistente - Dpto. Plástica - Escuela de Artes - Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba - Republica Argentina

guillessio@yahoo.com.ar

Resumen

En la citada Institución, a la cual concurre una población escolar ciento por ciento originaria Mbyá Guarani, algunas imágenes (en formato “afiche/cartel”) instaladas en las paredes de las aulas, y desde un ordenamiento sintáctico/semiótico de producción externa a la escuela, van cimentando en los niños, a través del sentido que vehiculizan sus signos (lingüísticos, icónicos y plásticos), un elenco de valoraciones determinadas y determinantes del mundo y de los sujetos originarios.

Para poder develar el mensaje implícito del cartel, utilizamos las herramientas del análisis *formal*, el cual permite un desglose sistemático de los agentes signícos y sus interdependencias en el ordenamiento verbo/visual del cartel. Asimismo, un análisis *interpretacional crítico* nos posibilita una indagación profunda y pormenorizada de los mensajes significativos (o contenidos) tácitos que el cartel vehiculiza en tanto producción de sentido.

Palabras claves: proceso de alfabetización; imagen; intencionalidad; arquetipo; identidad.

¹ Es en el marco del Proyecto de Investigación “*Imagen e identidad: la construcción de procesos identitarios desde la alfabetización visual que propone la escuela en la cultura Mbyá-Guarani de Misiones*” (Proyecto radicado en la Secretaría de Ciencia y Técnica - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina. Directora del Proyecto: Lic. y Prof. OSORIO, Griselda), en el que podemos situar el presente avance de investigación en tanto análisis de imágenes que pueblan las paredes de aulas de la escuela N° 766 “Irma Prestes” en la localidad de Capióví, Misiones

Artículo/Ponencia:

En nuestro país (Rep. Argentina), los gobiernos provinciales y nacional habitualmente nutren de material educativo/decorativo (ilustraciones) a escuelas tanto rurales como urbanas. Esta práctica tan común, dado la carencia general de las instituciones públicas y por lo tanto la aceptación generalizada, suscita formas de apropiación acríticas por parte de directivos y docentes que pueden contribuir, así, a reproducir supuestos ideológicos determinantes.

En ese sentido, debemos señalar que en las aulas de las escuelas de enseñanza primaria e inicial (en general) y en la misma formación profesional docente, no es habitual problematizar ciertas representaciones muy arraigadas en el imaginario socio cultural. Esto no se explica solo por el argumento de carencias individuales en los agentes educativos sin tomar en cuenta que esta situación es el resultado de una dinámica de adecuación de la escuela pública argentina a un macro proyecto eficientista que, al cercenar los enfoques humanistas, acotó en la formación docente las capacidades críticas y analíticas en beneficio de una instrumentalización de la enseñanza.

A partir de la década de los sesentas, ciertas matrices de pensamiento “desarrollista” logran instaurar, en los institutos de formación docente (IFD) de la Rep. Argentina, un nuevo paradigma educativo que promueve un modelo educacional al servicio del “despegue” económico. El horizonte de aquella concepción socioeconómica es el “progreso” en términos de progresismo tecnológico; la educación, en tanto formadora (y proveedora) de recursos humanos, se adecuará a la “nueva sociedad industrial”. Así, al extrapolar los enfoques tayloristas de la organización de la producción industrial a la formación y profesión docente (división técnica del trabajo escolar), se produce el confinamiento de los maestros a la casi exclusiva dimensión de “operario” educativo deviniendo así meros reproductores de la cadena de órdenes o mandatos. Esto se advierte en las muchas veces

desprovista formación docente que, como consecuencia de esta lógica tecnicista, adolece de un carácter casi puramente instrumental en el que predomina una visión utilitaria: “un mínimo de saber básico y de técnicas del aula, sin mayores cuestionamiento de enfoques, paradigmas o intereses...” (por lo que) “... el docente fue perdiendo el control de las decisiones en la enseñanza”². En este esquema, la contextualización crítica de contenidos y prácticas sociales (el verticalismo, la pasividad, las formas de discriminación, la “espontaneidad” de las imágenes, etc.) que pueda realizar un docente, se reducen a una mínima expresión.

Consideremos, aún en el recuerdo de nuestra temprana escolaridad, que un texto visual que se instala en las paredes del aula puede, a veces de manera insospechada, impactar en el niño en tanto experiencia estética e intelectual. En consecuencia, es lícito pensar que aquellos objetos estéticos, dispositivos instrumentales y disposiciones espaciales de la escuela y el aula constituyen un elenco de utensilios significantes que en las ciencias educativas se dio en llamar “currículo oculto”. Se entiende por currículo oculto al conjunto de aprendizajes que son incorporados por los alumnos en las instituciones educativas y que no están especificados ni establecidos en ningún plan, programa o currícula formal. El currículo oculto es todo lo que está detrás y en paralelo a un proceso pedagógico explicitado, pero puede ser tanto o más eficaz para la reproducción de conductas, actitudes e ideologías. En este sentido, el currículo oculto es un verdadero proveedor de *ejemplos* en tanto enseñanzas encubiertas, latentes, no explícitas que la institución y los docentes (y como veremos más adelante, las imágenes) transmiten sin cuestionar, a veces ni siquiera visibilizar, y que sin embargo tienen muchas veces un impacto altamente significativo. De esta manera, poder identificar el sentido que albergan los mensajes visuales que se cuelgan en aulas y espacios de uso común de las escuelas, implica desentrañar los supuestos éticos, estéticos y políti-

² DAVINI, María Cristina. *La formación docente en cuestión: política y pedagogía*. Buenos Aires: Paidós, 1995, p.39.

cos que se alojan en las imágenes.

Para enmarcar nuestro análisis, nos resulta de suma utilidad la noción de “currículo oculto visual”³ el cual, derivando del concepto de “currículo oculto”, propone indagar en la dimensión subyacente de los mensajes visuales en las escuelas.

En ese sentido, debemos entender que las representaciones visuales poseen dos tipos de mensajes, el manifiesto (explícito) y el latente (implícito), siendo este último el espacio donde se revelan los contenidos del currículo oculto. La manifestación del currículo oculto visual se patentiza a través de tres sistemas de transmisión: los espacios generales; los espacios específicos, y la documentación visual didáctica.

En cuanto a los espacios específicos, como el aula, encontramos que el tipo y distribución del mobiliario y el conjunto de imágenes recreativas o ilustraciones didácticas que “amenizan” visualmente las paredes, son verdaderos dispositivos de transmisión y legitimación de ciertas ideologías. Nos detendremos en esta última cuestión: los mensajes visuales educativos / recreativos en las paredes de las aulas de la escuela mencionada, en tanto “currículo oculto visual”.

La imagen que tomamos para nuestro análisis, se encuentra en una de las aulas de la escuela *Irma Prestes* de la localidad de Capioví en la Provincia de Misiones⁴ (Rep. Argentina) e se denomina *Pueblos originarios* (Fig.1) y, desde un punto de vista de la nomenclatura tradicional, la podríamos designar como “cartel”. La mencionada imagen se encuentra adherida a la pared de una de las aulas “nuevas” y fue instalada allí por los propios docentes del

³ ACASO, M. y NUERE, S. (artículo). *El currículo oculto visual: aprender a obedecer a través de la imagen*. Universidad Complutense de Madrid/Ces Felipe II de Aranjuez. Disponible en: <<http://tas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0505110207A.PDF>>.2005>.

⁴ La escuela Provincial Bilingüe n° 766 Irma Prestes de la localidad de Capioví, prov. de Misiones, posee dos aulas nuevas (inauguradas por el Gob. De la Provincia de Misiones el 27 de Abril de 2007) junto a otras dependencias originales tales como comedor, Dirección y Secretaria. El edificio de la escuela se sitúa de manera contigua a la aldea de la comunidad de originarios de la etnia Mbyá Guaraní de la cual provienen la totalidad de la población total de los alumnos de enseñanza primaria de la Institución mencionada.

establecimiento durante el año lectivo 2007.

Debido a que no se observa ninguna “marca de origen” estimamos que es una imagen que acompañó, como separata gráfica, a revistas de divulgación educativa de uso frecuente por docentes de todo el país. Se trata entonces de un texto verbo/visual que expone imágenes de diferentes etnias originarias de nuestro país en el aula de una escuela donde concurren niños originarios de la etnia Mbyá Guaraní.

En una primera instancia, el texto/imagen que patrocina nuestro análisis despertó no pocos interrogantes: ¿Qué funciones identitarias construyen o patrocinan las imágenes de originarios en el aula de una escuela de niños originarios? ¿Es posible pensar estas imágenes en tanto dispositivos modélicos y por lo tanto “instructivos”? ¿Son las imágenes fotográficas de originarios un “verdadero testimonio” de sus modos de vida? ¿Se puede pensar que esas imágenes documentales tienden a “naturalizar”⁵ una representación del “mundo indígena”? ¿Es posible decifrar a través de los signos icónicos, lingüísticos y plásticos del cartel, una intencionalidad subyacente que propone reproducir cierta identidad del indio? ¿Podríamos inferir, imágenes mediante, que la *vida de los originarios* es más “auténtica” o “genuina” que la nuestra?

Considerando que el cartel de nuestro análisis está constituido casi en su totalidad por fotografías (signos icónicos), este tipo de imagen nos merecerá una mayor atención.

En este sentido, y como premisa básica, debemos entender la incidencia del aspecto cultural en nuestra percepción de los elementos de una fotografía, puesto que en su

⁵ El término “natural” o “naturaleza”, como lo manifiesta R. WILLIAMS, es dificultoso y muy amplio. Aquí hacemos referencia al uso del término que implicaría cierta “cualidad y característica esenciales de los seres humanos (a ser, o) a hacer algo”; es también admisible que se entienda la condición de natural como referida a una “multiplicidad de cosas y criaturas que pueden contener el supuesto de algo común a todas ellas”. Debemos tener en cuenta que estas concepciones de “naturaleza” son más bien estáticas y ahistóricas, infiriéndose de ellas un sentido “selectivo de bondad e inocencia” (que podríamos rastrear desde el s. XVIII y que sin embargo sigue vigente): “la naturaleza es lo que el hombre no ha hecho, aunque si se trata de algo que hizo mucho tiempo atrás -una hilera de árboles o un páramo-, habitualmente se lo considera natural” (aquí encontraríamos una clara alusión nostálgica a lo pretérito). WILLIAMS, Raymond. (2000). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión. p. 233/237.

decodificación juega un papel protagónico la analogía perceptiva, ya que en realidad desciframos una imagen porque está construida “de una manera tal que nos lleva a descifrarla como desciframos el mundo mismo”⁶.

Así, una imagen fotográfica nos propone, en primera instancia, entenderla como interpretamos el mundo real, pero lo que estamos decodificando concretamente son “unidades culturales”⁷ construidas por la costumbre que tenemos de descubrirlas en el mundo (Observando una fotografía de paisaje “por hábito” estamos dispuestos a interpretar que un cúmulo verdinegro sobre un vástago delgado y vertical “es” un árbol).

En una segunda instancia hemos de tomar en cuenta que, usualmente, adjudicamos a la cámara fotográfica la virtud de “aprehender” la materia del mundo que el ojo es incapaz de retener. Asimismo, estamos acostumbrados a pensar a la cámara fotográfica (sus dispositivos y efectos de reproducción de imágenes: la lente, la película fotográfica, el papel fotográfico, el software, etc.) como objetos inanimados y “neutrales”. Podemos pensar entonces que el ojo de la cámara fotográfica no es subjetivo, no se deja interferir por las emociones o el deseo, no llega a confundirse, espantarse o dejarse seducir ante lo extraño o maravilloso y, sobre todo, no se cansa. De esta forma, el producto final, la fotografía, “deviene” en documento, en testimonio de la realidad; su uso y contenido serían entonces “garantía de objetividad”.

Sin embargo, en lo que se refiere al proceso de elaboración de la imagen, tal asunción es ficticia, pues la relación de la mente del fotógrafo con la cámara que utiliza, la relación del fotógrafo con el objeto a fotografiar, la relación que el propio fotógrafo establece con *su mirada*⁸, y finalmente la

⁶ JOLY, Martine. *Introducción al análisis de la Imagen*. Buenos Aires: Biblioteca de la mirada, 1999, p.80.

⁷ “El simple hecho de designar unidades, de recortar el mensaje en unidades nombrables, remite a nuestro modo de percepción y de ‘recorte’ de lo real en unidades culturales”. JOLY, Martine. *Op. cit.*, p. 80.

⁸ “Si la visión es ya intencional, pues ver significa ‘ver algo’ es no solo una función o facultad abstracta, el nivel de la mirada sobredetermina esta intencionalidad cargándola de modelizaciones subjetivas: las del deseo y el afecto...” ABRIL, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007, p. 35.

relación que el objeto/sujeto a fotografiar establece con el fotógrafo, hacen de la imagen fotográfica una verdadera trama de significados intencionales o inconcientes, pues en realidad la fotografía es el efecto de una lucha conceptual y material que se entabla para conseguir la imagen.

Esta trama de operativas y relaciones influye en el momento de “capturar” la imagen final que luego, en la *mirada* de cualquier observador anónimo es, a su vez, fruto de múltiples interpretaciones según el cúmulo de intereses y circunstancias del receptor. Entendemos entonces que la técnica fotográfica no es solo un medio de reproducción, es también un dispositivo de producción de sentido. En la fotografía documentativa lo real es subsidiario de la asimilación de un cuerpo de reglas que identifican su sintaxis con cierta definición histórica de la “visión objetiva del mundo”; por lo cual es importante tener en cuenta que la influencia de una o varias interpretaciones del pasado impactan en nuestra comprensión de lo real:

El pasado será visto siempre según la interpretación primero del fotógrafo, que opta por un aspecto determinado” [...] “Entre el asunto y su imagen materializada hubo una sucesión de interferencias a nivel de expresión alterando la información primera” / “El significado (de la imagen) es inmaterial, jamás fue ni será un asunto visible. Los vestigios de la vida cristalizados en la imagen fotográfica pasaran a tener sentido en el momento en que se conozcan y se comprendan los eslabones de la cadena de hechos ausentes⁹.

La fotografía, a pesar de la aparente imparcialidad del ojo de la cámara y del “realismo” que se despliega, será siempre una interpretación, pues la imagen será vista según la interpretación primera del fotógrafo que opta por ciertos y determinados aspectos los cuales fueron objeto de manipulación desde el momento mismo del registro hasta la imagen final. Esto quiere decir que entre el tema y su imagen materializada hubo una sucesión de “cruces” (a nivel de expresión, percepción, ideología, etc.), que alteraron la información primera.

⁹ KOSSOY, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001, p. 88 / 92.

De este modo, podemos pensar la actuación del fotógrafo no como un reproductor pasivo del mundo sino como “filtro cultural” insoslayable; otros filtros son los diseñadores, quienes desde una verdadera ingeniería de la imagen hacen un uso determinado y tendencioso de la imagen.

En cuanto al contenido implícito del mensaje visual, VERÓN, Eliseo manifiesta que no es posible divorciar absolutamente un discurso (científico, estético, etc.) de su dimensión ideológica, puesto que ambas se comprenden necesariamente, ya que lo *ideológico* es una magnitud componente de toda organización social que produce conocimiento. De esta manera, *el sentido* del discurso (o texto) es el que contienen las “marcas” que permiten identificar ciertas condiciones de producción históricas:

Lo ideológico no es el nombre de un tipo de discurso [...] sino el nombre de una dimensión presente en todos los discursos producidos en el interior de una formación social, en la medida en que el hecho de ser producidos en esta formación social ha dejado sus “huellas” en el discurso¹⁰.

En cuanto al análisis en sí del cartel “Pueblos originarios”, acudimos a algunos conceptos que posibilitan “leer” los diversos niveles de sentido del mensaje visual. En principio, hemos de tener en cuenta dos nociones básicas: “imagen documental”, la cual nos dice cómo son las cosas; e “imagen activa o social”, distinta de la primera porque “[...] cristaliza a su alrededor los enfrentamientos de la política, evolucionando según la circunstancia”¹¹. En este sentido, la imagen activa social implica una revisión de la noción del sujeto (de clase, político, etc.) en consonancia con los contextos históricos: no es lo mismo las imágenes del originario como “malón” que secuestra mujeres blancas o depreda estancias en el siglo XIX (imágenes patrocinadas desde la ideología del *esquema civilizatorio*), que las imágenes del originario como víctima del blanco (*esquema reparacionista reivindicatorio*). Esta distinción nos permite establecer que

¹⁰ VERON, Eliseo. *LA SEMIOSIS SOCIAL. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa Editorial, p. 17.

¹¹ ROJAS MIX, Miguel. *El Imaginario. Civilización y Cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, p. 57.

la imagen social evoluciona de acuerdo a la dinámica ideológica de las sociedades y se puede decir de ella, en tanto que favorece la constitución/consolidación de un imaginario, que se inscribe en la categoría de la propaganda.

Sin embargo, la noción que despeja dudas acerca de la intencionalidad *proselitista* del mensaje visual que analizamos es la de *imagen compuesta (o compósita)*, siendo esta imagen en donde se articulan e integran diversos signos con un sentido determinado: no se trata tan solo de dar testimonio sino de cerrar una idea, pues: “No se muestra algo histórico sino que se encarna un sistema conceptual que los elementos visuales ilustran. No es una imagen documento, es la ilustración de un pensamiento”¹².

Establecidas algunas premisas conceptuales, pasamos al análisis del cartel “Pueblos originarios”, para lo cual utilizaremos un enfoque analítico de los signos que nos permita abordar la imagen, no desde una dimensión emocional o del placer estético, sino más bien bajo el ángulo de la significación.

Análisis del mensaje visual

Se trata del cartel “Pueblos originarios” que a través de fotografías y escritos divulga diversas etnias originarias de nuestro país, sus dimensiones aproximadas son de cincuenta por ochenta cms. Tres tipos de signos constituyen este mensaje visual: *signos icónicos, signos plásticos y signos lingüísticos*. El análisis de cada uno de ellos, y de su interacción, debería permitirnos detectar el sentido global implícito del anuncio.

Descripción

Las fotografías (*signos figurativos o icónicos*) muestran: una escena de tareas domésticas en un interior de vivienda; una escena en plano general de tareas rurales; una imagen en plano medio de una mujer joven y un niño junto a una vivienda rural; una escena de mujer adulta trasladándose

¹² *Op. cit.*, p. 73.

en vehículo aparentemente de tracción a sangre; una imagen con tres personas en plano medio, donde se percibe una escena de maquillaje ceremonial (presuntamente); una escena en plano general donde una mujer viste a un niño y en la parte inferior una imagen frontal en primerísimo plano de un niño o niña. Como fondo de fotografías y epígrafes se puede observar objetos textiles e instrumento de caza (boleadora).

En cuanto a los *signos plásticos*, la gama cromática utilizada se encuentra en una relación de armonía en colores pardos oscuros, rojizos o violáceos; otros tonos claros y oscuros se asimilan a grises verdosos o azulados; solo las denominaciones de etnias y de la palabra “identidad”, en amarillo mediano saturado, se distinguen por color, y en tanto signo lingüístico, del conjunto icónico. También se advierte el protagonismo de un rojo saturado en la indumentaria de la mujer joven que “maquilla” a otra persona.

Con respecto a la composición, se advierte que las siete imágenes se organizan de acuerdo a una simetría axial variada a partir de la cual las imágenes se disponen de manera zigzagueante en mosaicos de diferentes dimensiones, pero bajo la tutela de una grilla ortogonal que le confiere cierta rigidez y estatismo al conjunto.

Es notorio que con respecto al “cerramiento” percibido (no formal, pues el campo visual no está recortado o perimetrado por un marco) la imagen del objeto textil y la de las “boleadoras”, si bien se perciben como en un plano posterior debido a la débil denotación visual, proponen la percepción de cierto enmarcado de la composición general, estrategia que propicia una deriva perceptual hacia los signos icónicos centrales.

Es evidente también que la dinámica perceptual de las diferentes zonas del cartel se agiliza en mérito de un sistema de “pasajes”¹³ entre imágenes, colores, valores y texturas; como así también por el difuminado o recortado irre-

¹³ “El pasaje consiste pues, en extender, en cierto modo al lado del objeto un valor que se saca de éste, claro u oscuro”[...] “Tal es el origen sensible de esos desplazamientos de tonos fuera de las formas”[...] Desde un texto de enseñanza de pintura “moderna” podemos advertir cómo las nociones de unidad, integración y orden cooperan para garantizar una recepción unívoca. LHOTE, André. *Tratado del Paisaje*. Barcelona: Edit Poseidón, 1985, p. 39.

gular del perímetro de las imágenes menores, lo que confiere un aspecto relacional entre los signos visuales.

Asimismo, se observan leyendas (signos lingüísticos) como subtítulos o epígrafes desde la zona superior del cartel que se ubican, siguiendo un esquema de zig-zag y referenciando las imagen a su lado o abajo, hasta la parcela inferior izquierda donde, a modo de remate o epílogo conceptual, se instaló un texto que adopta la estructura del verso amétrico (en realidad está organizado como prosa).

Podemos observar que los *signos lingüísticos* se exponen en un título con el que se da a conocer el contenido: “Pueblos originarios”; los nombres de las etnias originarias mencionadas “Quichuas”, “Mapuches”, “Wichis”, “Guaraníes”; y una leyenda que acompaña la imagen. Si bien título, nombres y leyenda mantienen una similar tipografía (cursiva -carácter inclinado y concatenado en una sola palabra- con aspecto “antiguo”¹⁴), sus tamaños, colores y disposición son acotadamente diversos.

El título está jerarquizado con una tipografía más grande, espesa y en blanco; los nombres de las etnias en una tipografía mediana y en color amarillo; la leyenda del sector inferior izquierdo en una tipografía pequeña, en blanco, pero con un relativo peso visual por la acumulación ordenada “en verso”. El título propone un “llamado visual” importante por su grosor y ubicación central superior. Los nombres de las etnias también se distribuyen en un relativo “zig-zag” acompañando los *signos icónicos*. Es particularmente singular el uso del color (amarillo) para los nombres de las etnias que luego, en el final de la leyenda, se repite en las palabras “la identidad” de manera tal de conseguir un efecto fuerte de vínculo visual/conceptual entre ambos. Asimismo, es notable la formulación plástica de los elementos tipográficos: la cursiva utilizada de las letras mayúsculas iniciales se percibe dificultosamente dado su profuso arabesco.

¹⁴ “Lo cierto es que su origen (y por lo tanto su definición) está en la escritura a mano apresurada. De hecho la palabra «cursiva» proviene de *curro*, ‘correr’ en latín, por ser el tipo de letra obtenida al escribir con agilidad”. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Cursiva>>. (Entenderíamos también que la cursiva es una tipografía realizada a mano lo cual implica un tipo de letra “premoderna”).

Interpretación

En cuanto a la percepción global del cartel, tomamos de ABRIL, Gonzalo la noción de “espacio sinóptico”, siendo el concepto “sinopsis” (examen de conjunto) una forma de experiencia visual simultánea del conjunto de componentes heterogéneos (signos lingüísticos, icónicos, plásticos) que se relacionan de manera interdependiente y que necesariamente se funcionalizan para dar sentido al texto.

Debemos tomar en cuenta también que el soporte cuadrangular donde se asienta el mensaje visual, el cual es típico de la representación visual en occidente, responde a cierta organización adoptada, y por lo tanto histórica, del espacio bidimensional. Esta construcción del espacio del cuadro es totalmente impropia a la visión en tanto acto perceptivo fisiológico (el cual sabemos que también es un proceso constructivo y no solo una función abstracta), pero se instituyó por la historia cultural de Occidente a partir del siglo XIV hasta el punto de aceptarse como algo “natural”:

[...] el espacio cuadrangular propio de la cultura tipográfica, que venía dictando el formato de la página [...] era también el espacio bidimensional del sistema cartesiano de coordenadas, el cuadrado delimitador del proscenio del teatro italiano, y luego el cuadrángulo de las pantalla de cine, televisión y de la consola, el escritorio informático y también como recinto privilegiado de la representación visual occidental, el rectángulo pictórico, el lienzo de la pintura clásica, desde el Renacimiento hasta Picasso o Bacon¹⁵.

En general, los signos icónicos (fotografías) del presente cartel, situados entre “fotos artísticas” y “fotos reportaje”, pueden distanciarse de una función estrictamente referencial (que posee toda imagen publicitaria) o puramente estética lo que, sin embargo, no desactiva su función intencional que se hace evidente en la manifiesta necesidad de compartir/inducir un contenido determinado con el receptor. En este sentido se puede, con reservas, establecer

¹⁵ ABRIL, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis, 2007, p. 65 / 66.

que el cartel mencionado es, de alguna manera, una “imagen para otros”¹⁶

En cuanto a los signos icónicos particulares¹⁷, podríamos señalar que el rostro del niño, al disponerse de manera frontal (como en los mosaicos bizantinos) de alguna manera se sustrae al poder temporalizante de la fotografía (“capturar” la imagen implica congelar un aquí y ahora). Los ojos del retratado se posan fijos e imperturbables en el espectador ausente con el propósito de involucrarlo, pero en este diálogo al que invita tal frontalidad, la magnitud de la imagen en comparación a los otros retratados, el sortear lo puramente anecdótico y de alguna manera la adustez del gesto, colocan al retratado en situación de autoridad / superioridad (respecto del “lector”).

El lenguaje de la estética de la frontalidad al mismo tiempo que ejerce una *función implicativa*¹⁸, enfatiza lo eterno al impostar la dimensión de lo esencial en desmedro de la particularidad mundana del acontecimiento. El gesto sobrio (o la carencia gestual del niño /niña en P.P.P.) lo podríamos pensar como el de una infancia no atravesada por la condición habitualmente fotogénica de los niños “civilizados” (Niño originario rememorado “sin expresión”, tal vez como máscara prehispánica, que potencia su anonimato “prehistórico” y subsunción en “lo indiferenciado”). La posición frontal, como expusimos, construye una implicancia obligatoria, una especie de diálogo sin interlocutor, pero no se trataría de un yo individualizado sino mas bien de una *esencia* que deviene en arquetipo.

Los personajes en tres cuartos de perfil, en tanto, se posicionan de manera más cercana a la invitación que a la intimidación, a la anécdota, al testimonio de vida y labores diarias o ceremoniales. Sin embargo tanto personas de fren-

¹⁶ “Al manifestar su característica fundamental de ‘imagen para otro, la imagen publicitaria muestra hallarse totalmente gobernada por la extraversion. Su pivote no es el emisor sino el receptor”. PÉNINOÛ, Georges. *Análisis de las Imágenes; en L'Analyse des Images, Communications n° 15, 1970*. España: Ediciones Buenos Aires. 1982, p. 122.

¹⁷ Las fotografías denotan una manipulación perimetral a la manera de rasgado o deteriorado lo que les confiere cierta calidad de “objetos arcaicos”.

¹⁸ PÉNINOÛ, Georges. *Análisis de las Imágenes; en L'Analyse des Images, Communications n° 15, 1970*. España: Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 124.

te como de perfil o tres cuartos perfil, y en consonancia con ciertos signos plásticos, la severidad de sus gestos y los signos icónicos contextuales como el paisaje rural¹⁹ son, en conjunto, portadores del sentido del cual se los quiere hacer depositarios: la naturaleza, la esencia, la identidad, lo eterno. Incrementan esta significación los signos lingüísticos, cuya función consiste en fijar (*anclaje*) el mensaje; asimismo desde la estrategia de redundancia²⁰ y analogía²¹, se pretende potenciar el idealismo esencialista del mensaje (asimilación de la noción “pueblo” e “identidad” a raíces de un árbol que deben ser “preservadas”)

Observamos también que todos los signos (lingüísticos, plásticos) se subordinan al cuasi monopolio del signo icónico fundándose en una autoridad basada en la sobriedad, el laconismo y la “naturalidad”. En este cartel, a pesar de las explícitas situaciones cotidianas en las fotografías, no deja de percibirse un propósito de inducir cierto extrañamiento de toda contingencia histórica, inserción que por otro lado posibilitaría problematizar las condiciones de vida precarias a la cual están sometidos los originarios en nuestro país. Esto se observa claramente en la impostación de lo habitual, lo típico: tareas domésticas arduas como arquetipo de “tradicción”, ritos ancestrales, faenas rurales en condiciones esforzadas, viviendas y vehículos agrestes, etc., lo que deviene en una sobredeterminación del sentido.

Sin embargo, salvo algunos rastros de tipicidad, sus vestimentas “occidentales” no denotan signos de pertenencia a ningún grupo originario específico (de allí quizás

¹⁹ “El análisis histórico ideológico de la iconografía nos muestra que distintos valores pueden ser proyectados sobre la naturaleza: el futuro, la nobleza, la inocencia, la libertad” [...]. “El llamado ‘paisaje pastoril’ expresa una visión idealizada de la vida rural”. ROJAS MIX, Miguel. *El Imaginario. Civilización y Cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, p. 269.

²⁰ “La redundancia es una gran constante de la imagen: no solo en sus relaciones con el texto (fundadas las más de las veces en un reaseguramiento mutuo), sino también en su contenido, donde la prodigalidad de elementos pocas veces constituye un obstáculo - por su convergencia -, par a la unicidad del sentido”. PÉNINOU, Georges. *Análisis de las Imágenes, en L’Analyse des Images, Communications n° 15, 1970*. España: Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 130.

²¹ “Consiste (la analogía) en establecer entre dos zonas de lo real, hasta entonces separadas, una correspondencia que permita transferir a una las cualidades reconocidas de la otra [...] en el imaginario (la analogía) se reconoce por el ‘apareamiento’ de imágenes físicas; o por el apareamiento de una imagen mental y una física”. ROJAS MIX, Miguel. *El Imaginario. Civilización y Cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, p. 479/480.

la impostación clasificatoria a través del signo lingüístico) lo que evidencia una ambigüedad del mensaje visual puesto que por un lado una idealización forzosa de lo pueblos originarios pretende paragonar pueblo/naturaleza/identidad, por otro lado, sin embargo y de manera implícita, se puede deducir la evidente y violenta aculturación que sufren los pueblos originarios.

Asimismo, los signos icónicos secundarios (las “boleadoras”; una parcela de tejido “originario” con ornamentación geométrica), y los signos plásticos (colores pardos deslucidos y grises cromáticos oscuros/claros²²) se operativizan en una voluntad de *saturación significativa*²³ con la cual se pretendería potenciar la construcción de un sentido unívoco: lo ancestral, lo tradicional de origen remoto, lo “esencial”.

Para poder bucear en la estrategia de “convencimiento” del cartel analizado nos será útil el concepto de *arquetipo* que establece el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE); “Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad de los hombres”²⁴. El arquetipo se plantea como una especie de modelo salido de un ideal perdido; este modelo ideal cumple el cometido de la memoria histórica estableciendo la continuidad con estructuras legendarias que, desde el comienzo de los tiempos, nos hablan de los orígenes de un pueblo. El arquetipo (un “héroe”, o un grupo social), resulta así una pieza cardinal del imaginario propagandístico puesto que a través de él se encarna ciertas características “esenciales” que permiten, como en el caso expuesto, identificar lo “puro” o lo “sagrado”, con los “pueblos originarios”.

²² Los valores plásticos del cartel seguramente se manipularon en la edición final con el propósito de conseguir un efecto de conjunto. Asimismo, el valor simbólico de los colores es materia antigua en la historia de la comunicación visual

“Un texto de Jonathan Richard que transcribe Gombrich es explícito: ‘Si el tema es grave, melancólico o terrible, el tinte general del color debe aproximarse al marrón, al negro o al rojo sombrío’”. *Op. cit.*, p. 290.

²³ “No hay acrecentamiento de información - la cantidad de información entregada por un aviso es reducida, si se tiene en cuenta los signos invertidos- sino una voluntad de ‘saturación significativa’, movilización de los signos en vista de la creación de un sentido evidente”. PÉNINOU, Georges. *Análisis de las Imágenes, en L’Analyse des Images, Communications n° 15, 1970*. España: Ediciones Buenos Aires, 1982, p.130.

²⁴ *Diccionario de la Lengua Española*. 21 ed. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

Esto implica que la figura de un héroe, o la modelización “original/auténtica” de un grupo social como construcción intelectual se “condensa” en imágenes que tienden a grabarse en la conciencia (social) a través de la reproducción abundante. El arquetipo, como el del “buen salvaje”, si bien puede encarnar virtudes, también promueve la instalación forzosa en un “estatismo” histórico / cultural debido a que su función es actuar sobre intereses, valores y subjetividad de aquellos a quienes trata de convencer.

Entendemos, entonces, que es el modelo político *reparacionista-reivindicatorio* el que subyace como mensaje en el cartel que analizamos:

Hacia la década del '40 es posible advertir con mayor fuerza la presencia de un nuevo esquema de percepción de la realidad del indígena chaqueño: el reparacionista-reivindicatorio [...] Este esquema consolidó la imagen del “indio víctima” en oposición al “blanco victimario”: desde esta visión, el blanco había sido el invasor que despojó al indio de sus tierras, parangonando el imaginario colonial de vencedores/vencidos. Implícitamente se observa una alteración de posiciones respecto a la situación que ocupaban en las imágenes del esquema civilizatorio, donde el blanco era la víctima del malón [...] Este esquema reparacionista-reivindicatorio mostraba al indio contemporáneo como el “paria” pero también como el símbolo de “lo autóctono”, “lo propio”, llegando en algunos casos —como en las posturas indigenistas más radicales—, a una idealización de lo indígena²⁵.

Este paradigma, si bien propone mostrar al originario como víctima (en una situación de indefensión e imposibilidad que sin embargo lo mutila como persona, pues, en consecuencia, pasa a ser objeto de una práctica puramente asistencialista/filantrópica), también lo expone como símbolo del habitante “verdaderamente” nativo consustanciado con su paisaje (“lo autóctono”), llegando, en casos extremos, a una cosificación o idealización de lo indígena, la cual como sistema ideoló-

²⁵ GIORDANO, Mariana. *Itinerario de imágenes del indígena chaqueño. Del “Territorio Indio del Norte” al Territorio Nacional y Provincia del Chaco*. Anuario de Estudios Americanos Instituto de Investigaciones Geohistóricas- CONICET. Resistencia, Argentina. Artículo en PDF.

gico (el mito del “buen salvaje”), si bien puede encarnar virtudes, también determina a los pueblos originarios al estatismo histórico / cultural.

Artigo revisado por Ariel Novodvorski

Bibliografía

ACASO, M. y NUERE, S. (artículo). *El currículo oculto visual: aprender a obedecer a través de la imagen.*

Universidad Complutense de Madrid/Ces Felipe II de Aranjuez. Disponible en: <<http://tas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0505110207A.PDF>.2005> .

ABRIL, G. *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira.* Madrid: Síntesis, 2007.

DAVINI, M. C. *La formación docente en cuestión: política y pedagogía.* Buenos Aires: Paidós, 1995.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 21 ed. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

DURAND, J. *Retórica e imagen publicitaria.* (L'Analyse des Images, Communications n° 15, 1970). España: Ediciones Buenos Aires, 1982.

GIORDANO, M. (artículo). *Itinerario de imágenes del indígena chaqueño. Del "Territorio Indio del Norte" al Territorio Nacional y Provincia del Chaco.* Anuario de Estudios Americanos Instituto de Investigaciones Geohistóricas - CONICET. Resistencia, Argentina. Disponible en: <<http://estudios.americanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/131/135.PDF>> .

JOLY, M. *Introducción al análisis de la Imagen.* Buenos Aires: Biblioteca de la mirada, 1999.

KOSSOY, B. 2001. *Fotografía e Historia.* Buenos Aires: Biblioteca de la mirada, 2001.

LHOTE, A. *Tratado del Paisaje.* Barcelona: Poseidón, 1985.

PÉNINOU, G. (artículo). *Análisis de las Imágenes*. (L'Analyse des Images, Communications n° 15, 1970). España: Ediciones Buenos Aires, 1982.

ROJAS MIX, M. *El Imaginario. Civilización y Cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

WILLIAMS, R. 2000. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

VERÓN, E. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998.



Figura 1 - Cartel *Pueblos Originarios*

Artigo recebido em: 6/11/9

Aprovado para publicação em: 11/12/9