

Noelia García

CONICET. Universidad Nacional de Villa María. Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales. Córdoba, Argentina.

garciafnoelia@gmail.com

IDENTIDADES Y ALTERIDADES EN LAS REGIONES ARGENTINAS. UNA CARTOGRAFÍA PENSADA DESDE LA SOCIOLOGÍA DE LAS IMÁGENES EN LAS SERIES FEDERALES INCAA 2010-2012

Resumen: *Las producciones audiovisuales contemporáneas argentinas, específicamente las series ganadoras del concurso Fomento Federal del INCAA convocatorias 2010-2012, nos abre múltiples caminos de reflexión desde una perspectiva sociológica. En este trabajo nos proponemos pensar una trama conceptual, haciendo foco en las identidades y alteridades, que hicieron participar una territorialidad en las producciones al fin de esbozar una cartografía social y sus fronteras. Las fronteras que nos muestra la cartografía, como límite imaginario o impuesto, visible o simbólico, que distingue lo uno y lo otro, están mediadas por las identificaciones y los procesos de diferencia.*

Palabras clave: *sociología de las imágenes, imágenes audiovisuales, estudios visuales, identidades, alteridades*

Identity and otherness in the Argentinean regions. Cartography thought from the sociology of images in series federales INCAA 2010-2012

Abstract: *Argentine contemporary audiovisual productions, specifically the winning series of the "Fomento Series Federal" competition of INCAA, open up multiple paths of reflection from a sociological dimension. On this work we propose to think a conceptual frame, focusing on the alterity and identities that involve a territoriality of the productions in order to outline a social cartography and its borders. The boundaries shown by cartography, such as imaginary or imposed, visible or symbolic boundaries that distinguish the one and the other, are mediated by identifications and processes of difference.*

Keywords: *sociology of images, audiovisual images, visual studies, identities, alterity*



(...) la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar representaciones. Consiste, antes que nada, en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes.

Jaques Rancière, *El espectador emancipado*.

Introducción

Tenemos como objetivo exponer en esta publicación los principales lineamientos conceptuales desde un abordaje sociológico, para trabajar con las series audiovisuales de carácter federal que fueron producidas en el marco de planes de fomento que surgieron en el contexto de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual período 2010-2012. El texto que sigue es complementario a otros artículos ya publicados que analizan puntualmente el caso de series federales particulares (García, Noelia, 2015). Esta vez nos abocaremos a un mapa, o constelación conceptual como lo designa Ana García Varas, (2011) para resaltar el carácter relacional de los elementos, entre los principales conceptos de trabajo.

Este texto es parte de una investigación doctoral titulada “La serialidad televisiva nacional: narrativas imaginables como producciones de identidades contemporáneas. El caso de las producciones audiovisuales INCAA categoría Serie Federal”¹, por lo que no encontraremos los resultados expuestos aquí, sino más bien la parte de una trama que confecciona los principales lineamientos conceptuales.

En el primer apartado presentaremos la perspectiva de la sociología de las imágenes como producciones imaginables, indiscernibles de lo social. Explicaremos de qué manera nos posicionamos con respecto a la perspectiva sociológica en general y de las imágenes en particular. Argumentaremos sobre la elección de trabajo con conceptos viajeros de las ciencias sociales, lo que hace intervenir tangencialmente a otras disciplinas como la antropología, los estudios culturales y los estudios visuales. El objetivo de esta constelación conceptual es armar una trama de interpretación para un objeto complejo como son las series federales. Para ello, en el segundo apartado, armaremos esta red describiendo los principales conjuntos conceptuales que hacen a nuestra cartografía.

En el apartado siguiente, describiremos las características

¹ Tesis doctoral dirigida por Esteban M. Dipaola, becada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.



contextuales de nuestro objeto, que como producto cultural está enmarcado en un dispositivo. Comentaremos el dispositivo y su relación con el marco institucional que dio lugar a los financiamientos de estas producciones audiovisuales. Las series federales, como encadenamientos de imágenes, serán mencionadas y categorizadas desde el punto de vista de la constelación conceptual previamente trabajada, es decir identidades-comunidades y alteridades-diferencias. Estas relaciones se dan al construir fronteras que definiremos como cartografías sociales. Para ejemplificar este proceso, sin abrumar con diversos y puntuales datos, en esta oportunidad, utilizaremos solo un recorte del *corpus* total, dejando de muestra solo series referenciales de las regiones trabajadas y referencias bibliográficas de la autora para ejemplificar.

Estamos interesados en mostrar en este artículo cierta mirada transversal de una sociología de las imágenes, una perspectiva epistemológica que contribuya a una lectura sensata y reflexiva de un objeto complejo. Consideramos que incorporar a nuestro *corpus* teórico conceptos viajeros de otras disciplinas suma en vez de restar, este es el caso de los análisis de los estudios visuales y los conceptos de alteridad e identidad de los estudios culturales. Sin perder la intencionalidad comprensiva y relacional de la sociología, aprovechamos y propiciamos ciertos borramientos de fronteras disciplinares para enriquecer epistemológicamente el conocimiento social de las imágenes. La simultaneidad de nuestra práctica en investigación y la problematización teórica de los procesos contemporáneos potencian un diálogo entre experiencia de investigación-teoría-sujeto, que nos mantiene en movimiento; una tensión continua entre la perspectiva desde la cual se construye el objeto y nuestra mirada, una mutua implicancia que no deja de lado la necesaria vigilancia epistemológica en la investigación. En este trabajo abordamos estas cartografías sociales, como parte de una nueva política de las imágenes que juegan en el reparto de lo sensible a la hora de pensar la cultura visual de todo el territorio nacional. En este punto nos abocamos a reflexionar sobre estos fenómenos desde el punto de vista conceptual sobre el aporte de la sociología, la antropología y de los estudios visuales, proponiendo una sociología de las imágenes que cada vez, creemos, se hace más necesaria, y una mirada transdisciplinar a un objeto movedizo.

Sociología de las imágenes

Estudiar las imágenes desde un punto de vista sociológico no significa hacer referencia solamente al objeto por el cual se la califica. Las imágenes y la sociología comparten el sentido relacional de sus búsquedas. En las sociedades contemporáneas se establecen lazos de manera indiscernible entre el devenir de la sociedad y las producciones de imágenes. La relación social que estudia la sociología se pregunta también por esa producción social de las imágenes, que no es más que una producción en imágenes de lo social. Este vínculo relacional, como una propuesta epistemológica del objeto, es lo que Esteban Dipaola (2011) califica en las sociedades contemporáneas como “producciones imaginales”, donde el lazo social se constituye a partir del lazo indiscernible entre imágenes y sociedades. De esta manera el trabajo considera necesario el abordaje desde una sociología de las imágenes de las producciones simbólicas y materiales de una sociedad particular con sus objetos culturales determinados. No por ello desestimamos la intervención de otras múltiples disciplinas y conceptos que, al entender de Mieke Bal (2004), son definidos como *Traveling Concepts* o conceptos viajeros de las humanidades, y me atrevo a decir de todas las áreas del conocimiento humano. Estos conceptos viajan y se adueñan de diferentes áreas sociales pero también son atraídos por otras disciplinas para su uso. Con estas salvedades epistemológicas de un relacionismo epistemológico, con una mirada puesta en un objeto en movimiento, la intención es a partir de una sociología comprender procesos culturales de identidad y comunidad, procesos de alteridad y diferencia por medio de imágenes audiovisuales de seis regiones argentinas.

Las sociedades contemporáneas regulan sus modalidades de acción y comunicación mediante imágenes. En nuestro devenir cotidiano vivimos en *sociedades imaginales* (Dipaola, 2011), donde las prácticas sociales se hacen experiencias expresivas, dinámicas y flexibles, inseparables de las producciones de imágenes. Tanto las ficciones como los documentales que abordamos hablan de estas prácticas como actos de ver lo real al mismo tiempo que lo producen, dando forma a nuevas cartografías de distribuciones sociales. Las imágenes subalternas (Mitchell, William, 2002) irrumpen el dispositivo audiovisual y fuerzan nuevas relaciones de poder, tensionan los límites de la visibilidad de la cultura



visual. Frente a un ojo acostumbrado y relajado, que mira al centro productivo y hegemónico, las series federales demarcan territorios de una manera imaginal. Muchas de estas imágenes pueden subvertir estos regímenes visuales, escópicos, “...sin que ello provoque efecto alguno sobre la cultura política o visual” (Mitchell, 2002).

Constelaciones conceptuales y operadores de sentido

Desde un punto de vista conceptual, consideramos que las imágenes no son las manifestaciones de las propiedades de un medio técnico –es decir, como productos del cine o la televisión–, sino, más bien, las consideramos como operaciones de sentido: contienen una “relación entre un todo y las partes, entre una visibilidad y una potencia de significación y de afecto que se le asocia, entre las expectativas y lo que las cumple” (Rancière, 2011: 25). Las imágenes son operaciones como relaciones entre lo decible y lo visible, sin necesidad que estos dos términos estén materialmente presentes; “lo visible se deja disponer en tropos significativos, la palabra despliega una visibilidad que puede ser enceguedora” (2011:29).

El dispositivo de visibilidad es lo que da a lugar a la imagen, es el dispositivo el que crea un cierto sentido de realidad, un cierto “sentido común”. Este “sentido común” es para Rancière, una comunidad de datos sensibles: “... cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos, modos de percepción de esas cosas y de las significaciones igualmente compartibles que le son conferidas” (2005: 102). Este dispositivo reúne palabras y formas visibles como datos comunes, como maneras de percibir, de ser afectado y de dar sentido. El trabajo de la imagen no da cuenta al oponerla a sus apariencias o representaciones, sino que “... es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones” (2011:102). El trabajo nuestro es ver qué clase de visualidad está siendo construida, qué clase de sentidos comunes, de sensibilidades, en fin, qué dispositivos de visualidad de las regiones argentinas.

Para comprender las series federales como dispositivos de visualidades, organizamos una trama conceptual que presenta la relación que nos interesa estudiar, que es siempre

social y que estimamos se da en los sujetos re-presentados. Estas relaciones operan como constelaciones conceptuales (García Varas, 2011) con la intención de construir la cartografía social. Aquí reunimos identidad-comunidad (Stuart Hall, 2012; Dipaola, 2013) y alteridad-diferencia (Restrepo, 2012).

Identidad-comunidad

Como ya mencionamos, las políticas de la representación de las identidades sugieren fuertes ataduras entre poder y discurso. Las imágenes intervienen en estos procesos de producción de las diferencias a la vez de la producción de las visualidades, de las presencias y las ausencias. Las identidades son aquellos nombres que les damos a las diferencias, a los posicionamientos y las localizaciones de las narrativas. Estos procesos de identificaciones hacen intervenir continuidades y discontinuidades en las identidades culturales, como devenir o como experiencia histórica. Todas las identidades están situadas en un tiempo y en un espacio simbólico. Es así que en las posiciones de sujeto, junto a las identificaciones –provisorias e inestables– intervienen juegos continuos y complejos entre el espacio, la cultura, la historia y el poder. Todo ese proceso se cristaliza en determinado momento, para luego continuar en su devenir. De esta manera las series federales, como devenir expresión de las comunidades, producen puntos o suturas de identificaciones como articulaciones provisorias de la visualidad. Keith Moxey (2002) resalta el carácter de los estudios visuales al interesarse “en como las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron”.

La identidad no sería, entonces, un conjunto de cualidades predeterminadas sino “una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional solo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch, Leonor, 2002: 21). Para Stuart Hall la identidad es

...un proceso que actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso (2003: 16).

La comunidad es performativa, se hace en el momento en



que se dice, en el que se habla, al igual que las identidades se des-pliegan en el devenir de las experiencias. La comunidad es el acto, siempre actualizado, que se inaugura en el des-pliegue de los otros. Y esos otros son siempre en-común, aunque puedan resultar topológica y temporalizadamente efímeros.

Las identidades como las comunidades se expresan, devienen en la experiencia y varían constantemente en ese expresarse. No hay un pliegue rígido de las identidades y de las comunidades, lo que se evidencia son los des-pliegues, formas de irrupción de la experiencia que no se fijan, sino que se sustituyen y restituyen de acuerdo a lógicas del instante, por eso ya no hablamos de duración de la identidad, sino de temporalidad de los flujos (Dipaola, 2013: 82).

Las identidades y las comunidades se articulan como efectos prácticos, generando en esa práctica una performatividad normativa, y no rompiendo el lazo social, sino produciéndolo siempre de una manera diferente.

Alteridad-diferencia

Los mecanismos sociales de la diferencia, retomando el trabajo de Stuart Hall en *Sin Garantías* (2010), tomando de referencia el relacionismo y las teorías del *Otro*, hacen intervenir siempre una relación exterior-interior que se establece como constituyente. Por lo tanto, cuando desglosamos los términos identidad-diferencia-alteridad-comunidad, funcionan como caras de un mismo prisma que nos permite considerar conceptualmente los diversos procesos tanto de identificación como de diferenciación en las producciones de la cultura visual. Son constituyentes de una relación social marcada por la diferencia. Las políticas culturales que dan lugar al financiamiento de estas producciones audiovisuales federales son políticas de identidad, donde la identidad es el resultado de la lucha política, como articulación de experiencias y de sujetos, basadas muchas veces en el reconocimiento de la diferencia.

La política cultural como arena de visibilidad

Comprender el campo cultural como heterogéneo, donde las fronteras son difusas y conviven diferentes voces, prácticas, lenguajes imaginarios y visualidades, nos

muestra un campo cultural donde también se entrecruzan relaciones de poder. Relaciones de poder que siempre están en disputa por la presentación y representación. Mieke Bal en *Esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales* (2004) nos dice

La cultura puede transmitir valores dominantes, pero también puede ser entendida como un lugar de resistencia donde puedan quebrarse o al menos desplazar los códigos dominantes comunes y producirse alternativos (2004:31).

Los incentivos a la producción audiovisual federal parten del marco político-institucional resultante de la Ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA)². Estos financiamientos pusieron en marcha en 2010 inversiones en la *industria audiovisual* como política estatal. Abrieron el juego de las políticas culturales haciendo un fuerte hincapié en el territorio de pertenencia con sus características socio-culturales como fuente de producción simbólica. Entre los financiamientos que se dispusieron encontramos el Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV, marco en el que se desarrollaron las series federales.

El Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV estuvo directamente relacionado con la implementación del Sistema Argentino de TV Digital Terrestre. Este contexto institucional, creó las condiciones para que la emisión de señales en alta definición (HD) llegue a la televisión dentro de un proceso de democratización de nuevas voces y nuevos actores. El Plan de Fomento Federal, de manera resumida, tenía los siguientes objetivos materiales fundamentales: a) la promoción de contenidos audiovisuales para TV; b) el fortalecimiento de las capacidades productivas de todo el territorio nacional, y c) la generación de empleo.

En este plan intervinieron cuatro instituciones nacionales: el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios; la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM); el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). De este convenio entre estas instituciones estatales se desarrollaron los concursos federales para los contenidos audiovisuales. En cada una de las convocatorias de 2010 y 2012, se llamó a presentar proyectos a productoras independientes

² La Ley N°26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual aprobada por amplia mayoría en 2009, fue el resultado de la lucha por una comunicación democrática de diversos sectores de la sociedad argentina desde la vuelta a la democracia. Sostenemos, a nivel general, que esta necesidad de una ampliación del campo de lo decible se fue vinculando con diversas construcciones dentro del campo de lo cultural, y a la expresión de diversos localismos que buscaban una reivindicación federal de las producciones culturales, en nuestro caso las imágenes audiovisuales federales reivindican este punto de identificaciones regionales.



sin antecedentes³ que registre al menos dos años de residencia en la región. La competencia se daba entre los proyectos que pertenezcan a la misma región del país –Centro Norte, Centro Metropolitano, NOA, NEA, Nuevo Cuyo, Patagonia–⁴.

De esta manera las políticas de la cultura visual buscaban fomentar la industria audiovisual a lo largo de todo el territorio nacional, es decir, desplegar el potencial de las condiciones materiales de producción y formación de los profesionales de cada región. Federalizando la industria se intentaba poner en discusión monopolios de producción simbólica y material que siempre concentró la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El gran centro de producción de imágenes era disputado por nuevas miradas subalternas en el campo de producción y realización.

Estos planes de fomento federales pusieron en movimiento imágenes audiovisuales con fuertes características disruptivas. Como el plan mismo lo sugiere, se buscó financiar nuevos contenidos audiovisuales de promoción y fomento de las regiones que se caractericen por una tecnología digital de calidad. Todo ello impulsaba la implementación del sistema Argentino de Televisión Digital Abierta –TDA–. El audiovisual que fue financiado introducía el formato seriado. Esto fue pensando no solo para la plataforma de la televisión pública y la exportación a mercados internacionales, sino para asegurar el libre acceso por medio de nuevas formas de consumos de los ciudadanos a través de internet. Pocos años después, se puso a disposición la plataforma online Odeón con algunas de las producciones seriadas de libre acceso. Esta página web del gobierno fue la división comercial de circulación, junto con la página de CDA (Contenidos Digitales Abiertos). Estas producciones superan ampliamente las mil horas de audiovisual disponibles en internet⁵. Se dejaba claro el objetivo de la convocatoria, el cual era:

...desarrollar las capacidades profesionales de directores, productores y guionistas independientes de las seis regiones del país; fomentar la producción de contenidos para la televisión digital en todo el territorio nacional a fin de promover la diversidad cultural propia de sus diferentes regiones y contribuir a la formación de un acervo de contenidos audiovisuales para televisión digital y que integren el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) (INCAA, 2011, Anexo 1 capítulo 1).

³ Una vez conseguidos los antecedentes, es decir habiendo fortalecido las capacidades productivas del sector, para las productoras de todas las regiones, podemos comprender el hecho que a partir de 2013, el INCAA y el accionar del Plan Fomento se haya abocado a la financiación solo de productoras con antecedentes para series *Prime Time*, ficción de calidad.

⁴ Se establecieron seis regiones conformadas, en cada caso, por las provincias que se detallan a continuación: 1) Región Centro Metropolitano: Provincia de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires; 2) Región Centro Norte: Córdoba, Santa Fe; 3) Región Noreste Argentino-NEA: Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa, Entre Ríos; 4) Región Noroeste Argentino-NOA: Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero. 5) Región Nuevo Cuyo: San Luis, San Juan, Mendoza, La Rioja; 6) Región Patagonia: La Pampa, Río Negro, Chubut, Neuquén, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Antártida, Islas Malvinas y del Atlántico Sur.

⁵ Todas las producciones están disponibles en www.cda.gob.ar, series de calidad *broadcasting*, en HD ganadoras de los planes fomentos a la producción federal tanto los documentales como las series de ficción ganadoras, entre otros concursos como series de animación, web y Televisión de calidad. Al momento de escribir este artículo (diciembre de 2016) esta página oficial ya no se encuentra disponible, al volverla a consultar aparece la leyenda “sitio en construcción”.

⁶ Este artículo de investigación se enmarca tanto en el proyecto personal de tesis doctoral, realizado mediante una beca interna del CONICET, titulado “La Serialidad Televisiva Nacional: narrativas imaginables como producción de identidades contemporáneas. Producciones Audiovisuales Argentinas categoría Series Federal INCAA 2010-2012”, como de dos proyectos de investigación colectivos financiados por MINCYT y IAPCH-UNVM respectivamente.

⁷ Vale la aclaración que no desestimamos en este *corpus*, y en nuestro objeto mismo el conflicto entre productoras, directores y guionistas y el Estado como demandante de cierto contenido. Habiendo mantenido el diálogo con productores, se han hecho luz ciertos cambios en los guiones de las series ganadoras del fomento federal para recibir el financiamiento. Véase Siragusa, Cristina (comp.) *La imagen Imaginada Nueva Ficción Televisiva en los territorios nacionales* (2017). Aun así, en los casos que elegimos trabajar en el análisis empírico, han prevalecido las notas que siguen en este artículo.

El período abordado⁶ son las dos primeras convocatorias: la primera, que funcionó como piloto, lanzada en 2010, incluía clínicas para las productoras locales sin antecedentes previos de financiación de las regiones ganadoras; y la convocatoria de 2011-2012, que seguía incorporando a productoras sin antecedentes y también propició la continuidad de trabajo de las que ganaron en la anterior. Estas series federales abordan tanto el género ficcional como el documental, generando un total de ochenta producciones de un promedio de seis capítulos de 25 minutos cada uno. Cada una de las seis regiones ya mencionadas, tuvo su producción, su contenido y sus ganadores. El plan de fomento a la producción generó un nuevo mapa audiovisual que visibilizaba nuevas identidades y enriquecía la cultura visual nacional, disputando una arena histórica marcada por la concentración y el monopolio, territorial y empresarial.

Más arriba mencionamos el carácter disruptivo de estos contenidos, principalmente vale la aclaración por su origen territorial, dando lugar a una vinculación entre el espacio social y el vivencial muy fuerte en el audiovisual. Las formas de construir las imágenes son formas de expresar lo social, como demanda y como presentación. Mapear las producciones audiovisuales no toma a las imágenes como meros soportes, sino como un catalizador de agencias. Estos planes de fomento abren una brecha en las producciones audiovisuales seriadas de todo el territorio nacional dando lugar a diversos puntos de fuga y agenciamientos subalternos. Construyen sus propias fronteras simbólicas y delimitan su agencia, visibilizan e invisibilizan. Son prácticas visuales que se aprovechan del devenir expresivo de las comunidades para construirse en imágenes⁷.

Fronteras en las visualidades

Todo dispositivo de visibilidad crea un sentido común, formas de sensibilidades y visualidades, de percepción y de significación. Lo visible es una escena de montaje compleja, un dispositivo articulado por un sistema de configuración y de nominación que no vuelve visible seres, cosas, lugares y relaciones sin ocultar otros. Ellas nunca van solas, nos dice Jaques Rancière, “...todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados, y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el



tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo” (Vauday, Patrick, 2005: 99)

Ubicarnos dentro del campo de estudio de las imágenes nos remite directamente a un orden de visibilidad en la visualidad. No todo lo que se muestra es lo que existe, las presencias en las imágenes son a la vez ausencias. Estas particiones, en forma de figura-fondo, comunidad-identidad, alteridad-diferencia, ayudan a entender estas cartografías que encierran un régimen visual. Jaques Rancière introduce esta idea de política de las imágenes, relacionando estas expresividades con lo político, para hablar de una división de lo sensible (Rancière, 2009). Una política de las imágenes, debe ser entendida en el sentido de la excepción que viene a perturbar el reino de las normas perceptivas a través de un cambio de régimen de las imágenes que trastornan o contradicen las identificaciones recibidas comúnmente (Vauday, 2009: 28). Es en este sentido que creemos que estas imágenes federales son disruptivas y generan nuevas cartografías de la cultura visual.

Si las imágenes, y sus dispositivos, regulan los sujetos presentados, éstos están velando por diferentes miradas. Merecen ser vistos, porque así se presentan, se despegan del fondo, del horizonte, dando lugar a fronteras, como cuerpo. Las fronteras, como límite imaginario o impuesto, visible o simbólico, que distingue lo uno y lo otro, están mediadas por las identificaciones y los procesos de subjetivación. Aquí es donde las imágenes se valen de los cuerpos presentados para visibilizar estas fronteras.

Las imágenes recorren y atraviesan múltiples identidades (Mitchell, William, 2014), cercan y limitan espacios, abren y encauzan, afectan y se experimentan, se generan disposiciones en los cuerpos próximos o distantes, en un adentro o afuera. El espacio geográfico se vuelve espacio simbólico como resultado de una trasposición de múltiples recorridos, de praxis y de expresión. Esta intervención estética sobre el país es una relación inventiva que hacen entrar en composición los elementos visibles. Ello explica la insistencia cartográfica de las experiencias sociales visuales, que son culturales, afectivas y colectivas (Dipaola, 2013).

Las constelaciones conceptuales que hemos trabajado convergen como operadores de sentido en el cuerpo de lo sujetos, como aclaramos en el párrafo anterior. Necesariamente el cuerpo aparece como un *continuum*

tematizado. Un cuerpo hecho territorio. El territorio se expresa como una relación que es de poder y de pertenencia, de identificación y alteridad, en una constante tensión histórica-cultural, simbólica y material. Los paisajes son resultantes de su interacción entre los cuerpos, sus miradas y el espacio-tiempo. Son construidos a partir de tensiones dejando entre-ver modos de presentar la relación cultura-cuerpo-naturaleza de manera dinámica haciendo presente la tensión identidad-alteridad. Las producciones audiovisuales resaltan por:

...su magnificado poder de producción de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes –hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos– (Brea, 2005:9).

El paisaje audiovisual se despliega en forma de experiencia de comunidad. De esta manera, vemos comunidades que constituyen sus lazos con el paisaje y su territorio de manera afectiva a la vez que perceptiva, ya que el sujeto mismo y la comunidad es un estar ahí involucrado en esta geografía (Dipaola, 2013). Esta comunión entre comunidad, territorio y paisaje lo vemos en: *Luz mediterránea* (2011, documental federal, Centro-Norte); *Sustancias elementales* (2010, Documental Federal, Centro-Norte); *Paraná, Historias de un río* (2010, documental federal, NEA); *La ruta del documentalista* (2011, documental federal, NOA); *Pasajes* (2011, documental federal, Nuevo Cuyo); *Piratas, Pastores e Inventores* (2010, documental federal, Patagonia); *El viaje, nueve días buscando norte* (2010, ficción federal, NOA).

Un ejemplo puntual de la relación entre comunidad y territorio lo vemos en la serie *La Ruta del Documentalista*, en el capítulo 1, *Pintores de la tierra*. Se desarrolla en la localidad de Chuculezna, provincia de Jujuy. Vemos un discurso de identificación a contrapunto de un mapeo del filme homónimo de Jorge Prelorán. Los niños que ayer pintaban en la película del documentalista, son los padres de los niños que hoy pintan los mismos paisajes. El mismo territorio que una vez fue presentado como soporte del lazo afectivo y expresivo, ahora nuevamente es experimentado en el recuerdo y en su presente actualizándolo en cada pincelada. Las imágenes dialécticas que despliega este capítulo no solo nos muestran la triple imagen del paisaje, del lugar y de la comunidad, sino



que la resignifican en la historia.

Las posiciones de subjetividades, entonces, funcionan como “políticas de la posición” (Hall, 2010: 352); un juego de diferencias materiales y simbólicas que marcan fronteras dentro y entre los sujetos, desde la significación o como parte de un imaginario; desde la materialidad del territorio y la estructura del poder cultural.

Otras de las fronteras lo vemos desde la alteridad y la diferencia con relación a sexualidades disidentes y a la elección de identidad de género, como por ejemplo los siguientes audiovisuales seriados: *Caleidoscopio* (2010, documental federal, Centro-Norte); *El jardín de las delicias*, (2011, documental federal, NEA); *Tacos altos en el barro*, (2011, documental federal, NOA); *Aquellos días felices*, (2011, ficción federal, NEA); *Las viajadas*, (2011, ficción federal, Nuevo Cuyo). Todas estas series despliegan la preocupación por el cuerpo desde una perspectiva de género. El nudo problemático que limitan y cuestionan la normalidad del cuerpo y la norma del binarismo sexual.

El cuerpo es el límite, la frontera que se marca, desde el ojo que mira hasta el que está viendo. Las sexualidades disidentes y sus formas de mostrarse en las series federales es una manera de entender como nos sugiere Mitchell a las imágenes como subalternas (2014). Las imágenes quieren que las miren, al igual que los cuerpos quieren que se los mire y reconozca. Los cuerpos disidentes, los géneros disidentes, se muestran de manera cruda y barrosa. Un ejemplo extraído de otro trabajo publicado de la autora con relación a las series federales que aborda la serie mendocina *Las viajadas* (ficción federal ganadora concurso fomento 2010), vemos que

Las marcas de las disidencias no solo están en los cuerpos sino en toda la construcción simbólica y material trazada por la imagen. El dispositivo en este caso actualiza las narrativas, dando lugar a lo imagético como intersticio que deja huella como propuesta *queer*. La producción imaginal de lo social nos obliga a experimentar las narrativas que hacen mundos. Las huellas que encontramos en es desfasaje, la fractura, el fragmento, lo desequilibrado y el devenirse de las categorías imagéticas se corresponden con estas identidades difusas, inconclusas y fragmentarias actualizadas en cada una de las narrativas imaginales. (García, 2015b)

El mismo medio audiovisual genera las posibilidades

de transformar y movilizar las propias fronteras. Extiende caminos, abre posibilidades y transforma prácticas. Esta capacidad de agenciamiento de los sujetos por medio y a través de las imágenes de las que se valen para visibilizar-se podemos ejemplificarla con las siguientes series federales que lo muestran de manera más evidente: *Nosotros Campesinos* (2010, documental federal, Centro Norte); *Nosotros Campesinos 2* (2012, documental federal, Centro Norte); *Tierra Animada* (2011, documental federal, NOA); *Las viajadas* (2010, ficción federal, Nuevo Cuyo).

En *Nosotros Campesinos* vemos principalmente la colectividad y sus acciones. El *nosotros* compone una postura social y existencial, que se expresa y materializa en las imágenes. Parte de una propuesta de realización de un video de los protagonistas de los documentales –esta doble imagen de los presentados y expresados– viene a recomponer este doble vínculo histórico que les fue negados: invisibilizados y no reconocidos –socialmente y estatalmente–. La visibilidad se construye en la serie desde un doble espacio: el nuestro como espectadores donde miramos, y el de los protagonistas que son mirados y a su vez se miran, para construirse y reconstruirse a partir de su propia definición y montaje –en imágenes y sonidos, en palabras y espacios–.

Cartografías sociales: el audiovisual como práctica cultural performativa

Las cartografías sociales se disponen como una estética de mapas cognitivos, es decir, son aquellas configuraciones espaciales dadas tanto por los sentidos de la orientación, como por las relaciones imaginales del sujeto deseante con las materialidades de la existencia en forma de experiencia. En estas cartografías sociales, entonces, intervienen los datos vivenciales de las experiencias de vida. Confluyen las concepciones materiales y simbólicas de la geografía como producción social, dando lugar a una distribución de espacios y fronteras, parte del reparto de lo sensible en los propios cuerpos de los sujetos representados.

Estos nuevos órdenes visuales parecen que abren el juego de lo visto, lo verse y lo hacerse ver, mediante un sistema de evidencias sensibles. Esto pone al descubierto la existencia de un común desde donde se reparten modos de ser, de hacer, del decir y de aparecer –de hacerse visible o no–.



Esta conformación de lo común implica partes excluidas, dado que el campo de la visualidad implica la invisibilidad. Rancière invita a pensar las prácticas estéticas como formas de reparto de lo sensible, incluso como nuevas formas de agenciamientos de los sujetos (Rancière, 2011, 2009). De esta manera, entendemos que los medios de comunicación en general, y todo dispositivo de producción de imágenes audiovisuales, configuran nuestros modos de ver y de ser en el mundo participando activamente en el reparto de lo sensible.

Las identidades sociales se reescriben en lo individual y en lo colectivo, en lo común y la alteridad, se movilizan desde lo simbólico y lo cultural, se des-territorializan y se re-territorializan, circulan en el espacio y en los imaginarios, promueven prácticas. Se construyen a través de la memoria de la fantasía, del mito y de la narrativa (Anderson, 1993). Estos planes de fomento han puesto al día ciertas formas de reparto de lo sensible, como producción de sentido en cuanto a una nueva gestión de la diversidad, cuerpos disidentes, fragmentados, cuerpos transformados y transformadores, cuerpos arraigados.

El proceso de visualizaciones, del mostrar lo que estuvo oculto, aparece desde las diferentes modalidades de su creación: los encuadres, los contextos, las apariciones, las motivaciones, el trabajo de la mirada, la focalización. Las propuestas de cada uno de los audiovisuales seriados genera esta doble imagen de los presentados y expresados, vienen a recomponer este doble vínculo histórico que les fue negados: invisibilizados y no reconocidos –social y estatalmente–. La visibilidad se construye desde un doble espacio: el nuestro como espectadores donde miramos, y el de los protagonistas que son mirados y a su vez se miran, para construirse y reconstruirse a partir de su propia definición y montaje –en imágenes y sonidos, en palabras y espacios–.

Des-enlaces

Las lecturas de casos componen piezas fundamentales para la selección y construcción de los criterios a trabajar en sucesivos abordajes. Así cada caso aporta nuevos criterios sociológicos a los nuevos trabajos. Este trabajo es el resultado de análisis previos para volver andar y rearmar la trama. De esta manera, construimos un rizoma de sentido que une



dialogísticamente en cada uno haciéndolos intervenir en esta cartografía de estas producciones federales. Los sujetos representados distribuyen visibilidad como comunidades, y como alteridades. A la vez de solicitar re-conocimiento en la mirada de otro, potencial o efectivo, funcionan como un corrimiento de las fronteras en sus propios cuerpos, ampliándolas y dándole mayor capacidad de flujo. La porosidad de las fronteras en las identificaciones y el devenir de las identidades y comunidades no referencian procesos de vaciamiento de sentidos sino de un refuerzo de lazos sociales cargados de afectividad y experiencias de expresiones que son siempre sociales. Los audiovisuales seriados federales muestran una cartografía de cuerpos y espacios disidentes, imágenes subalternas y sus propias capacidades de agenciamiento como comunidades de experiencias.

Los que fueron alguna vez los otros hoy encuentran un lugar de autorrepresentación, presentación y puesta en relación, se convierten en agentes de una práctica colectiva. Los sujetos en estas series se vuelven productores de significado cultural a través de la visualidad un camino entre “actos de ver” –resultados de una construcción cultural específica– y “modos de hacer” políticamente connotados –relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado– (Brea, 2005). Las imágenes en sí conllevan la fuerza performativa de producir realidad, generando efectos de subjetivación y socialización, distanciándose o identificándose con los imaginarios circulantes.

Los correlatos estéticos de las políticas de la cultura y las imágenes hacen intervenir directamente las identidades, que no es más que hacer intervenir en los discursos el relato del otro, de la diferencia, de la diversidad. Las condiciones del dispositivo parecen abrir una puerta a la federalización del audiovisual, donde la diferencia hace brecha entre diversas posiciones de sujeto, desde una perspectiva de identidades culturales y territorios, estas producciones imaginales devienen paisajes sociales, en una cartografía que muestra más que un centro productor y concentrador, múltiples nudos entre cuerpos diversos.

Las fronteras, como lo hemos estado trabajando a nivel teórico-conceptual, desde un lenguaje metafórico, nos sirven también para describir los alcances disciplinares y las conveniencias e inconveniencias epistemológicas del trabajo con las imágenes. La sociología, como materia del



conocimiento de lo social, tiene como objetivo comprender ciertas prácticas sociales, incluyendo las artísticas y culturales de manera relacional. Los procesos culturales actuales, creemos que han de ser estudiados desde las más diversas disciplinas, haciéndolas converger o no; porque a la complejidad de estas prácticas, los modos de comprensión no deberían pasar a ser homogéneos. Sumando diferentes enfoques de luz, la misma sombra se verá desplazada a otro lado hasta que otra luz aparezca. La sombra se moverá pero no desaparecerá, lo mismo la duda, lo mismo el conocer. Lo interesante está en el compartir y argumentar el conocimiento de lo social que nos comprende.

Bibliografía

- ANDERMAN, Jens, y FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (comp.) (2013). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- ANDERSON, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARFUCH, Leonor (comp.) (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Ed. Prometeo.
- BAL, Mieke (2004). Esencialismo Visual y el Objeto de los estudios Visuales. En *Estudios visuales*, N°2, CENDEAC, Murcia, España, pp. 11-40.
- INCAA (2011). *Bases y condiciones para el concurso Series de Ficciones Federales Anexo N°1*. Disponible en: www.unl.edu.ar/tvdigital/wp-content/uploads/.../Bases-Series-de-FiccionFederal.docx
- BELTING, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- BELLOUR, Raymond (2009). *Entre Imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.
- BREA, José Luis (2007). *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- BREA, José Luis (ed.) (2005). *Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL
- BRIONES, Claudia (2007). Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías. En *Tabula Rasa*, N°6, Bogotá, Colombia, pp. 55-83.
- BRIONES, Claudia (2005). Formaciones de alteridad: Contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En BRIONES, Claudia (ed.). *Cartografías Argentinas. Políticas Indigenistas*

- y *Formaciones Provinciales de Alteridad*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, pp. 11-43.
- BRUBAKER, Rogers. y COOPER, Frederick (2001). Más allá de la identidad. En *Apuntes de investigación del CECYP*, Año 5, Vol. 7, Buenos Aires, pp. 30-67.
- DEPETRIS CHAUVÍN, Irene (2014). Paisajes Interiores: espacio y afectividad en un documental sobre Malvinas. En *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol.18, Tucson, pp. 47-57.
- DIDI-HUBERMAN, George (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Barcelona: Antonio Machado.
- DIDI-HUBERMAN, George (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial
- DIPAOLA, Esteban Marcos (2015). Superficies y superposición: metodologías para el estudio de las relaciones entre sociedades e imágenes en la contemporaneidad. En Actas de las XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.academica.org/000-061/50>
- DIPAOLA, Esteban Marcos (2013). *Comunidad Impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra Viva.
- DIPAOLA, Esteban Marcos (2011). La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas. En *Revista Documenta*, Vol. 4, Curso de Comunicação Social da Faculdade CCAA, Río de Janeiro, Brasil.
- ELKINS, James (2010). Un seminario sobre la teoría de la imagen. En *Estudios visuales*, N°7, CENDEAC, Murcia, España, pp. 131-173.
- GARCÍA, Noelia (2015a). Lectura(s) epistemológica(s) de la visualidad: Socialidad y subjetivación en la producción audiovisual contemporánea. En Primer Congreso Latinoamericano de Teoría Social, IIGG –CONICET– UBA, Agosto. Disponible en: <http://diferencias.com.ar/congreso/ICLTS2015/wp/>
- GARCÍA, Noelia (2015b). La serialidad televisiva nacional, cruces imaginales y construcciones queer en “Las Viajadas”. En *Revista Lindes estudios sociales del arte y la cultura*, N°10, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero10/nro10_art_GARCIA.pdf
- GARCÍA, Noelia (2015c). Una apertura a lo real desde la



- visualidad. La serialidad televisiva nacional en su formato documental. En *Actas del Congreso Latinoamericano de comunicación*, ISBN 978-987-3810-21-3, agosto.
- GARCÍA VARAS, Ana (2011) *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- HALL, Stuart (2010). *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: Universidad Javeriana.
- HALL, Stuart, y DU GAY, Paul (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- JAMESON, Frédéric (2012). *Signaturas de lo Visible*. Buenos Aires: Prometeo Libros
- JAMESON, Frédéric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós
- LYOTARD, Jean-François (2014). *Discurso, Figura*. Buenos Aires: La Cebra.
- LYOTARD, Jean-François (1991). *La condición posmoderna*. Buenos Aires: REI
- MITCHELL, William J. T. (2002). Mostrando el Ver, una crítica de la cultura visual. En *Estudios visuales* N°1, CENDEAC, Murcia, España, pp. 17-40.
- MITCHELL, William J. T. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM.
- MOXEY, Keith (2002). Nostalgia de lo real. En *Estudios visuales* N°1, CENDEAC, Murcia, España, pp. 41-59.
- PEIST ROJZMAN, Nuria (2014). Historia del arte, estudios visuales y sociología del arte: un debate ideológico-disciplinar. En *Millcayac- Revista Digital de Ciencias Sociales*, Vol. 1, N°1, CPU, Mendoza, Argentina, pp. 31-48. Disponible en: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/millcayac-digital/article/view/215>
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM.
- SIRAGUSA, Cristina (comp.) (2017). *La imagen imaginada. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María. Disponible en: https://issuu.com/laimagenimaginada/docs/la_imagen_imaginada_i
- VAUDAY, Patrick (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada.

Fecha de recepción: 27 de enero de 2017

Fecha de aceptación: 6 de marzo de 2017



Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional

